الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطية الشّعبيّة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة مولود معمري- تيزي وزو
كليّة الآداب واللغات
قسم اللّغة والأدب العربي

التّخصّص:اللّغة والأدب العربي
الفرع: نقد وبلاغة

إعداد الطّالبة: سهام بن أمسيلي

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير

الموضوع:

كتاب (الوساطة بين المتنبيّ وخصومه) في ضوء الدِّراسات النّقدية الحديثة

لجنة المناقشة:

أ.د/ مصطفى درواش، أستاذ التّعليم العالي، جامعة مولود معمري – تيزي وزو............ رئيسا
د/ بوجمعة شتوان، أستاذ محاضر، جامعة مولود معمري- تيزي وزو...............مشرفا ومقرّرا
أ.د/ آمنة بلعلى، أستاذة التّعليم العالي، جامعة مولود معمري- تيزي وزو................ ممتحنا
د/ الوناس شعباني، أستاذ محاضر، جامعة مولود معمري- تيزي وزو................... ممتحنا

تاريخ المناقشة: نوفمبر 2011م.

إهـداء



إلى الوالدين الكريمين عرفانا وتقديرا

وكلّ أفراد العائلة صغيرا وكبيرا

إلى زوجي الّذي شدّ أزري

وأمدّني بالعون طوال مشوار البحث

إلى سميرة نِعم الصّديقة المخلصة

إلى كلّ الّذين أحبّهم ويحبوّنني

سهام

مُقَدِّمَة

يحظى تراثنا النّقدي العربي القديم بكثير من الاهتمام والرِّعاية من قبل الباحثين والدّارسين والنّقاد المحدثين الّذين عملوا على نفض الغبار عن أمهات الكتب، وإخراجها إلى النّور لتأخذ مكانها الصّحيح كما أراد لها مؤلّفوها من جهة، ودراسة قضاياها الكثيرة والمتشعِّبة، واستنطاق نصوصها الغنيّة بالفكر والمعرفة الإنسانية، واكتشاف مكنونها، وسبر أغوارها من جهة أخرى وذلك وعيا منهم بقيمتها العلمية الكبيرة الّتي من شأنها أن تكون أساسا ثابتا تستند إليه العملية النّقدية الحديثة، ومنهلا تغترف منه الأجيال المتعاقبة، ومنجزا يستفاد منه على مرِّ العصور.

ويُعدّ كتاب (الوساطة بين المتنبي وخصومه) أحد أعمدة هذا التّراث، ومن أهمّ المصادر الأدبيّة الّتي تفتخر المكتبة العربيّة بامتلاكها؛ نظرا للمادة العلمية الثّرية والقيّمة الّتي يحويها؛ حيث إنّه يعرض للأصول الأدبية الّتي عُرفت في عصر مؤلّفه، ويتضمّن عدّة قضايا نقديّة وبلاغيّة أسهمت في إثراء النِّقاش حول كيفيات الانتقال من ثقافة شفاهيّة إلى ثقافة كتابيّة، كما إنّه يمثِّل مرحلة مهمّة من النّقد التّطبيقي، وركيزة أساسية في عملية التّنظير للنّقد العربي القديم. ولا أعدو الحقيقة إذا ادّعيتُ أنّ هذا الكتاب كان من أكثر الكتب الّتي أفاد النّقد والبلاغة، على حدٍّ سواء منه ملحوظات قيِّمة أصبحت فيما بعد من صلب مسائلهما. وهذا ما جعل النّقاد والدّارسين يلتفّون حوله، ابتغاء كشف خباياه، وإبراز قيمته الفنّية، فأُلِّفت عديدا من الكتب تناولته بالدِّراسة والتّحليل قديما وحديثا.

أمّا قديما فقد استقبل الأوائل كتاب (الوساطة) استقبالا حافلا، ونشروه في أرجاء البلاد على نطاق واسع، فكان أن سار مسير الرِّياح، وطار في البلاد بلا جناح. أمّا حديثا فإنّ الكتاب قد أسال ولا يزال يسيل حبر أقلام دارسين وباحثين ونقّاد كثر. ومن أهمّ الدّراسات الحديثة الّتي خُصِّصت له ــــــــ أي للكتاب ــــــــ أذكر على سبيل التّمثيل لا الحصر: كتاب (القاضي الجرجاني: الأديب والنّاقد) لمحمود السّمرة، وكتاب (تراثنا النّقدي: دراسة في كتاب الوساطة القاضي الجرجاني) للسيّد فضل، وكتاب (القاضي الجرجاني والنّقد الأدبي) لعبد العزيز قلقيلة. ولكن تظلّ هذه الدّراسات، رغم أهميتها، تقليديّة، تكاد تدور في نفس الدّائرة؛ حيث إنّها تتشابه، إلى حدّ ما، في كيفية المعالجة، وفي الوصول إلى النّتائج نفسها.

ومن هنا تراءى لي ضرورة أن تُعاد دراسة هذا الكتاب القيّم دراسة مختلفة عن تلك الّتي تناولته وعالجت قضاياه من قبل، وذلك من خلال رؤيته من منظار حداثي؛ كونه يحمل أفكارا وضيئة وحيوية، يمكن القول إنّها أبدية لا تؤمن بحدود الزّمان والمكان. أو بعبارة أخرى لأنّه

يطرح قضايا نقدية وبلاغية لا تقلّ حداثة في رؤيتها عمّا تطرحه النّظريات الحديثة، إن لم أقل القضايا نفسها. وعلى هذا الأساس اخترت كتاب (الوساطة بين المتنبي وخصومه) كموضوع للدّراسة من زاوية بعض المصطلحات الحديثة، أي من خلال استقراء بعض المفاهيم النّقدية الواردة في هذا المصدر التّراثي في ضوء ما توصّل إليه الغرب من نظريّات حديثة. ولست أرنو ـــــــ من هذا ـــــــ إلى المقارنة ولا المفاضلة؛ وإنّما أطمح إلى التّأكيد على أنّ النّقاد والبلاغيين العرب القدامى كانوا سبّاقين إلى أمور عديدة، كثيرا ما ننسبها للآخر، بينما نجهل ريادتهم فيها وأسبقيّتهم في التّفطّن إليها.

توزّعت خطّة البحث ـــــــ بعد هذه المقدّمة ـــــــ على ثلاثة فصول، وفي كلّ فصل عرض لأصداء واحد من المصطلحات النّقدية الحديثة في النّقد العربي القديم على وجه العموم، وفي كتاب (الوساطة) على وجه الخصوص، إضافة إلى خاتمة عُرض فيها أهمّ ما تمّ التّوصّل إليه من نتائج عبر مراحل البحث.

فلقد تناولت في الفصل الأوّل الّذي عنونته بـ(التّناص وعلاقته بالسّرقات الشّعريّة في الأدب العربي القديم) ظاهرة تداخل النّصوص وتفاعلها عند كلّ من المحدثين والقدامى. فابتدأت بالحديث أوّلا عن حياة التّناص، هذا المصطلح الحداثي الذي يعتبر النّصّ لوحة فسيفسائية من الاستشهادات والاقتباسات، أي خلاصة لعدد من النّصوص التي تمحى الحدود بينها، وأعيدت صياغتها بشكل جديد. ثمّ رحت ألتمس (التّناص) في تضاعيف قضية السّرقات في الأدب العربي القديم، فعرضت مجموعة من النّصوص النّقدية العربيّة التي يؤكِّد فيها أصحابها ضرورة انفتاح النّصّ على غيره من الأعمال الأدبيّة، وحتمية التّأثير، والتّأثّر، والتّسرب، والتّداخل، والتّفاعل. لأُسلِّط الضّوء بعد ذلك على كتاب (الوساطة)، حيث سعيت إلى إبراز أنّ القاضي الجرجاني قد استطاع، من خلال إيمانه بأنّ التّراث ملك لمن تصرّف فيه بعد أن آل إليه، ووضعه للسّرقات الشِّعرية قواعد جديدة، أن يؤكِّد مدى تأصّل ظاهرة (التّناص/ التّداخل النّصّي) في الأدب العربي القديم بشكل عام، وفي كتابه بشكل خاص.

أما الفصل الثّاني، فكان مُخصَّصا للنّظريّة الشّعريّة. وابتدأته بالكلام على مفهوم الشّعر في الدِّراسات النّقدية الحديثة بصفة عامة، وعند ثلّة من النّقاد المحدثين كالشّكلانيين الرّوس، ورومان جاكوبسون، وتزفيطان تودوروف، وجون كوهين بصفة خاصة، مبرزة تصوّر هؤلاء لماهية هذا الفنّ القولي، ولخصائصه النّوعية التي تميّزه من سواه فنّيا. والتفتّ بعد ذلك إلى القدامى، مشيرة، في أوّل الحديث عنهم، إلى عظم مكانة كلّ من الشّعر والشّاعر لدى العرب،

تلك المكانة التي بلغت ـــــــــ دون مبالغة ـــــــ حدّ القداسة والإجلال. فلقد كان الشّعر أحسن الفنون وأفضلها على الإطلاق عندهم نظرا لكونه صناعة لا يجيدها أيّا ما كان من النّاس، ومن ثمّ عملت على إبراز خصائص وسمات هذه الصّناعة، وذلك من خلال استعراض تلك الموازنة التي أجراها القدماء بين الشّعر والنّثر، والتي انتهت إلى تفضيل وتفويق الأوّل على الثّاني. وبعد، وقفت على التّقسيمات المختلفة للشّعر التي تستند معظمها إلى معيار الطّبع والصّنعة. لأنتهي إلى عرض أفكار القاضي الجرجاني في هذا الشّأن، حيث أشرت إلى تمييزه للشّعر الجيّد من الرّديء، وحديثه لأسباب اختلاف أساليب الشّعراء، وتحديده لعناصر عمود الشّعر، وعزله للدّين عن الشّعر، إضافة إلى آرائه فيما يخص فلسفة الشّعر، والغلوّ والمبالغة في المعاني. لأختم الفصل بنظرته إلى شكل/بنية القصيدة العربية.

أما الفصل الثّالث والأخير المعنون بـ(الصّورة الشعرية في الدّراسات الحديثة وفي الموروث النّقدي والبلاغي) فقد عنيت فيه بالتّصوير البياني، حيث تطرّقت إلى ماهية الصّورة وأهميّتها عند المحدثين، كما استعرضت نوعاها ووظيفتها وأهمّ أشكالها عندهم. ثم انتقلت ـــــــــ على غرار الفصلين الأوّلين ـــــــــ إلى القدامى، لأثبت أوّل الأمر أنّ كتبهم لم تكن خالية من مباحث الصّورة الشّعرية؛ فهم إن لم يعرفوها اصطلاحا، فقد عرفوها مفهوما وأولوها أهمية كبيرة إلى حدِّ جعلها مقوّما رئيسا من مقومات الشّعرية العربية. ثم درست، بإيجاز، شكلين من أشكال الصّورة هما: التّشبيه والاستعارة وأشرت إلى ما تبوّأه الأوّل عند القدامى من مقام رفيع، وما لقاه الثّاني من سوء ظنّ وتهوين. وعرضت كذلك لشروط الصّورة، وأهميتها، ووظائفها. وانتهيت إلى التّصوير البياني في كتاب (الوساطة) حيث استعرضت آراء القاضي الجرجاني في كلّ من التّشبيه والاستعارة ـــــــ بما أنّهما الشّكلان الوحيدان اللّذان درسهما في مؤلّفه ـــــــــ ومن ذلك : المطالبة بالمقاربة بين طرفي التّشبيه وبضرورة التّفاعل بينهما، التّرادف بين الوصف والتّشبيه والتّمثيل، نوعا التّشبيه وأغراضه الفنّية ومفهوم الاستعارة، ومكانتها، وشروطها.

أما مبرّرات سير خطّة البحث على هذا النّحو، فمتّصلة بما توفّر عليه كلّ جزء من جزئيات الخطّة على نحو من التّسلسل التّكميلي الّذي يكمّل فيه الفصل صورة ما سبقه، ولهذا جاء الفصل الأوّل في السّرقات الشّعرية لأنّها القضية الّتي شغلت حيزا كبيرا من كتاب (الوساطة)؛ حيث إنّها تمثّل نصفه تقريبا، أي ما يعادل 47,59 % منه، مما يوحي بأنّ السّرقات الشّعرية هي قطب الرّحى في النّظرية النّقدية العربية في عصر المؤلف، أي في القرن الرّابع

للهجرة. وجاء الفصل الثّاني في الشّعرية تكملة للفصل الأوّل؛ إذ إنّه يجيب على السّؤال: إذا كان السّرق ممّا يعيب الشّعر، فما هو إذن الشّعر الجيِّد أو المثالي عند القدامى بوجه أعم، وعند صاحب الوساطة بوجه أخص؟ أما الفصل الثّالث، فهو دراسة لأحد وأهمّ مقوّمات هذه الشّعرية ألا وهي الصّورة الشّعرية.

ولتحقيق هذه الجوانب المتعدِّدة من البحث، كان لزاما عليَّ أن أتقيد بمنهج محدّد، ولا أخفي ـــــــ ههنا ـــــــ أنّي واجهت صعوبة في اختيار المنهج الملائم لمثل هذا الموضوع (كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه في ضوء الدِّراسات النّقدية الحديثة)، ولهذا السّبب، لم أتّبع في هذا البحث منهجا واحدا؛ وإنّما رأيت من الحكمة أن أستفيد من مناهج نقدية متعدِّدة، مثل المنهج: الوصفي التّحليلي والتّاريخي، والنّقدي. ولعلّ الشّيء الّذي أملى عليَّ هذا الاختيار هو تعدّد القضايا المدروسة واختلافها، والّتي قد لا يحيط منهج واحد بجميع جوانبها وأبعادها. فإذا استخدم البحث منهجا واحدا ـــــــ في هذه الحال ـــــــ من دون سائر المناهج يُعدّ ذلك شيئا جزئيا يستدعي من المناهج الأخرى للوصول إلى دراسة متكاملة للموضوع. وهكذا نهجت نهجا استقرائيا، معتمدة على المنهج الوصفي التّحليلي، لتتبّع ورصد الظّواهر النّقدية والبلاغية الّتي احتواها كتاب (الوساطة)، وربطها بما توصّل إليه الغرب من نظريات نقدية حديثة، ومقارنتها بها، أي البحث عن نقاط الالتقاء والاختلاف بين الفكر النّقدي العربي القديم والفكر النّقدي الغربي الحديث، من غير إهمال للعنصر التّاريخي الذي هو لازم ومطلوب لمن يخوض في قضايا التّراث النّقدي. غير أنّ الحسّ التّاريخي، في هذا البحث، أريد له أن يمثّل الماضي الموصول بالحاضر، وأن لا يعني الأمس الذي انقضى ولا غد له.

كما إنّني استعنت، لإنجاز هذا البحث، بمجموعة من الكتب الّتي تنوّعت واختلفت من فصل لآخر نظرا لاختلاف القضايا المدروسة في الفصول الثّلاثة. ولكن هذا لا يمنع من أن يتكرّر بعضها لاسيما المصادر التّراثية، ككتاب (الموازنة) للآمدي الذي يعد بحقّ أستاذ القاضي الجرجاني في التّنظير والتّطبيق لبعض القضايا النّقدية والبلاغية، وكتابي الجاحظ: (البيان والتبيين) و(الحيوان) بأجزائهما المختلفة، وكتاب (طبقات فحول الشعراء) لابن سلاّم الجمحي، وكتاب (الشّعر والشّعراء) لابن قتيبة، وكتاب (عيار الشّعر) لابن طباطبا العلوي، و(الصّناعتين) لأبي هلال العسكري، و(لسان العرب) لابن منظور الذي اعتمدته في مواضع كثيرة لتحديد أكثر من مصطلح نقدي، و(سرّ الفصاحة) لابن سنان للخفاجي، وكتاب (العمدة) لابن رشيق القيرواني الذي تبنّى كثيرا من آراء القاضي الجرجاني، فكان خير شاهد على تأثير أفكار هذا الأخير في

النّقاد والبلاغيين الذين عاصروه، والذين أتوا بعده، بالإضافة إلى كتب أخرى أسهمت في استكمال البحث وتدعيمه بالشّواهد النّظرية والتّطبيقية.

وككلّ باحث أكاديمي، صادفت بعض الصّعوبات والعقابيل، أثناء إعداد هذا البحث، يحتاج ذكرها إلى وقفة طويلة، ولكني أكتفي بذكر أهمها فقط، والتي يمكن أن ألخِّصها في ثلاث: أولا: كوني حديثة العهد في مجال إنجاز البحوث؛ إذ إنّني لم أنجز قبلا مذكرة التّخرج في اللّيسانس وإنّما درست وحدة (التّعليمية)، بحكم أنّ جامعة عبد الرّحمن ميرة ـــــــــ بجاية تُخيِّر الطّالب بين هذا وذاك. ثانيا: سعة الموضوع لكونه يعالج ثلاثة قضايا نقدية وبلاغية مختلفة من أدبين مختلفين: الغربي الحديث والعربي القديم، واستلزامه قراءة كثيرة من الكتب. ثالثا: الظّروف الّتي حالت دون إنجاز المذكّرة في وقت موجز، ولعلّ أهمها المتاعب الصِّحية الضّارية التي عانيتها، واشتغالي ساعات إضافية، مما أثّر في البحث بأكثر من شكل، بما في ذلك المدّة الزّمنية.

ولا شكّ أنّ العمل الذي قدمته لم يكتمل بعد، وإنّي لأعلم علما ليس بالظنّ أنّ فيه جوانب النّقص والقصور شيئا ليس باليسير، ولهذا أرجو أن يكون بابا أمام الباحثين الآخرين الذين يرغبون في دراسة كتاب (الوساطة بين المتنبي وخصومه)، هذا الكتاب القيّم والثّري بمعارفه، متمنّية أن يتداركوا النّقائص، ويوفوا هذا المصدر التّراثي حقّه.

وفي النّهاية، لا يسعني ـــــــــــ بعد حمد الله وشكره ـــــــــــ إلاّ أن أتقدّم بشكري الجزيل إلى أستاذي المشرف على تزويدي بالمادة العلمية، وعلى ما تحمّله من عبء في قراءة البحث حتّى انتهى وصبر على النّقائص التي كانت تتخلّله في كل مرّة، كما أتقدّم بالشّكر الكبير إلى الأساتيذ أعضاء لجنة المناقشة الذين يتفضلون بقراءة البحث ومناقشته، للوقوف على النّقائص الّتي لم أنتبه إليها أو لم أكن في مستوى معالجتها، آملة أن أستفيد من ملاحظاتهم القيِّمة، وتوجيهاتهم السّديدة التي من شأنها أن تثري البحث، فأستدرك ما خفي عليّ، أو سهوت عنه.

والله ولي التّوفيق.

سهام بن أمسيلي

بجاية. 22 فبراير 2011م

الفصل الأوّل:

التّناص وعلاقته بالسّرقات الشِّعرية في الأدب العربيّ القديم

1- التّناص: حياة المصطلح

2- أقسام التّناص ومستوياه

3- أصول التّناص ونوعاه في الأدب العربيّ القديم

4- السّرقات الشِّعرية: مفهومها وتاريخها

5- منهج القاضي الجرجاني في دراسته للسّرقات الشّعرية

5-1- قدم السّرقة في الأدب العربيّ القديم

5-2- أنواع السّرقات الشّعرية

5-3- أنواع التّناص

5-4- السّرقة: البحث عن الأصل/الأبوّة

5-5- ما يخرج عن السّرقة

5-6- لعبة الابتداع والاختراع

5-7- قواعد السّرقة

1- التّناص: حياة المصطلح

عرفت الدّراسات الأدبية الحديثة، في خضم التّحولات القائمة في حقلها، في منتصف القرن الماضي، انتقال بؤرة الاهتمام النّقدي من المؤلّف صاحب السّلطة على النّصّ إلى النّصّ نفسه حيث تلاشت هالة القدسيّة المحيطة به ـــ أي المؤلّف ـــ في ظلّ النّقد النّفسانيّ مع فرويد وأتباعه ليحلّ محلّه النّصّ، ويصبح صاحب السّلطة العليا في الاستحواذ على الدِّراسات النّقدية التّحليليّة الحديثة. فلقد تعدّدت الأصوات وتعالت الصّيحات للاحتفاء بكلّ ما يتّصل بتلك البؤرة الجديدة وتعضيد دورها في الوصول إلى تحليل أمثل للنّصِّ الأدبيّ، فكان الاهتمام بما اصطلح عليه بـ(التّناص) من المسائل التي ارتبطت ارتباطا وثيقا بهيمنة النّصّ على الدِّراسة النّقديّة؛ إذ نُظر إلى التّناص على أنّه نتاج النّصّ نفسه، وليس العكس على نحو ما كانت النّظرة سائدة. ومن هنا لا بدّ من الوقوف ـــ بإيجاز ـــ على مفهوم النّصّ عند المحدثين وما يتّصل به، وصولا إلى التّناص.

يراد بالنّص في اللّغة العربيّة « رَفْعُكَ الشيء... يُقال: نصّ الحديث إلى فلان أي رفعه... وأصل النص أقصى الشيء وغايته... ونصّ كل شيء: منتهاه... قال الأزهري: النص أصله ومنتهى الأشياء ومبلغ أقصاها... »[1]. أمّا في الأصل اللاّتيني للّغات الأوربيّة، فكلمة (النّصّ) Text/Texte مشتقّة من « Textus بمعنى النسج Tissu المشتقة بدورها من Texere بمعنى نسج »[2]. من الواضح أنّ هناك اختلاف في دلالة كلمة (النّصّ) بين اللّغتين: العربيّة واللاّتينيّة؛ فإذا كانت تفيد الظّهور والانكشاف في الأولى، فإنّها تعني صراحة النّسج في الثّانية، والنّسج صناعة يُضَمّ فيها الخيوط بدقّة وإحكام حتّى يكتمل الشّكل الذي يراد صنعه وإبداعه. وكذلك يتألّف (النّصّ) من كلمات وحروفها تمّ نسجها بالكتابة نسجا يدلّ على الانتظام والانسجام والتّشابك والاستواء والاكتمال. و(النّصّ) لا يكون نسيجا إلاّ بالكتابة؛ فالأصوات والكلمات تظلّ مفتقرة لمعنى كلمة (النّسج) حتّى تُكتَب، وهذا ما يؤكِّده بول ريكور قائلا إنّنا «

---

1 – جمال الدّين أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، المجلد السّابع، مادة (نَصَصَ)، تحقيق عامر أحمد حيدر، مراجعة عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت 2003م، ص 109.

2 – مصطفى يس السّعدني، تأويل الإسلوب: قراءات حديثة في النقد القديم، منشأة المعارف، الإسكندرية 1991م، ص 229.

نطلق كلمة "النص" على كل خطاب تمّ تثبيته بواسطة الكتابة، وهذا التثبيت أمر مؤسّس للنص ومقوم له »[3].

أمّا في الاصطلاح، فقد اختلفت مفاهيم (النّصّ) تبعا لاختلاف مشارب أصحابها الفكريّة إلاّ أنّ هناك محاولات جادّة سعت إلى التّوفيق بين عامة هذه المفاهيم، حيث نجد ميخائيل باختين ينظر إلى النّصّ، مكتوبا كان أم شفويّا، على أنّه مادة أوّلية تقوم بتحليلها علوم عديدة كاللّسانيات والفلسفة، والنّقد الأدبي، وغيرها من العلوم المجاورة، ويعرّفه بقوله: « هو تلك الواقعة المباشرة التي تتأسس عليها هذه العلوم وتدور حولها. سواءك* اصطبغت بالطابع الفكري أو العاطفي »[1]. وتذهب جوليا كريستيفا إلى أنّ النّصّ ـــــ الّذي أصبح في منظورها النّقدي علما ـــــ « جهاز عبر لغوي، يعيد توزيع نظام اللغة، بكشف العلاقة بين كلمات تواصلية، مشيرا إلى معلومات مباشرة تربطها بأنماط مختلفة من الملفوظات السابقة أو المتزامنة معها، فالنص إذن هو إنتاجية »[2].

أمّا رولان بارت فيرى أنّ النّصّ يقيم نظاما لا ينتمي إلى النّظام اللّغوي، ولكنّه على صلة وثيقة معه، صلة تمارس وتشابه في نفس الآن. وقد تبلور هذا المفهوم عند بارت في بحث كتبه عام 1971م بعنوان (من العمل إلى النص)، أوجزه في مجموعة نقاط منها: النّصّ قوّة متحوّلة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم. النّصّ وهو يتكوّن من نقول متضمّنة، وإشارات وأصداء للغات أخرى وثقافات عديدة تكتمل فيه خريطة التّعدّد الدّلالي، وهو لا يجيب عن الحقيقة وإنّما يتبدّد إزاءها. وضع المؤلف يتمثّل في مجرّد الاحتكاك بالنّصّ، فهو لا يحيل إلى مبدأ النّصّ ولا إلى نهايته، بل غيبة الأب بما يسمح مفهوم الانتماء [3]. ويضاف إلى جملة ما قيل كون النّصّ ـــــ حسب رولان بارت ـــــ مفتوحًا ينتجه القارئ في عملية مشاركة، لا مجرّد

---

3 – بول ريكور، النص والتأويل، ترجمة منصف عبد الحق، مقالة في مجلة العرب والفكر العالمي، العدد3، بيروت1988م، ص 38.

* خطأ مطبعي من قبل المؤلف.

1 – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 164، الكويت1992م، ص 252.

2 – Julia KRISTIVA, Le texte du roman: Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle, Mouton publichers, The Hague, Paris-New York1970, p12.

3 – ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 231.

استهلاك؛ فممارسة القراءة هي إسهام في تأليف النّصّ. ويتّصل هذا الأخير، في منظور بارت النّقدي، بنوع من اللّذة المشاكلة للجنس؛ فهو واقعة غزلية.

وإذا انتقلنا إلى جاك دريدا، فنجده يميِّز بين مفهومين للنّصّ: مفهوم قديم ومفهوم جديد. المفهوم القديم هو المفهوم التّقليدي الّذي يركّز على حدود النّصّ، حيث إنّه يرى هذا الأخير كيانًا محدّد المعالم والحدود؛ له بداية ووسط ونهاية، وله مؤلف وعنوان وهوامش، وله وحدة كلِّية ومضمون يمكن قراءته داخل النّصّ، كما له أيضا قيمة مرجعية حتّى إن لم يكن محاكاة لواقع خارجي. أمّا المفهوم الجديد الذي يقدّمه دريدا « فهو بداية الطوفان الذي جاء مع أواخر الستينات وهو طوفان أحدث انقلابا جذريا في مفهومنا للنص »(1). فقد عمل على توسيع المفهوم القديم المتّفق عليه، ورأى أنّ النّصّ ليس مجرّد جسم كتابي مكتمل، أو مضمون يحدّه كتاب أو هوامش بل هو شبكة مختلفة، نسيج من الآثار التي تشير بصورة لانهائية إلى أشياء ما غير نفسها، إلى آثار اختلافات أخرى، أو بعبارة أخرى هو« "نسيج لقيمات"، أي تدخلات. لعبة منفتحة ومنغلقة في آن واحد. مما يجعل من المستحيل لديه القيام "بجينيالوجيا Généalogie " بسيطة لنص ما توضح مولده. فالنص لا يملك أبا واحدا ولا جذرا واحدا، بل هو نسق من الجذور »(2).

وبناء على هذا المفهوم، يصبح النّصّ عند دريدا كيانا غير نهائي وغير مغلق؛ فهو مفتوح أمام آثار الاختلافات الأخرى بصفة دائمة، إذ يحمل في شفراته بقايا وشذرات من الكتابات السّابقة عليه، وفي نفس الوقت ينتج عددا لانهائي من الدّلالات، أي لا يمكن حسم معنى النّصّ، لأنّه في تكاثر وانتشار دائمين على نحو يصعب ضبطه والتّحكم به والسّيطرة عليه. ومن ثمّ يتعذّر أن يكون للنّصّ « بداية أو نهاية، بل هو مجموعة علامات اختلافية ودوامة من الأصوات المختلفة التي لا يمكن حصرها في مادية قارة أو عزلها عن بعضها حتى نميز الصدى والصوت. وهكذا فكل نص هو بالضرورة مركز تقاطع وتداخل علاقات ونصوص لا يمكن حصرها... ومن هذه الحقيقة تبرز حقيقة التناص أو تداخل النصوص وبنيتها في نسيج لا بداية له ولا نهاية. ولما كان كل دال يشير إلى دال آخر وكان كل نص هو مركز تقاطع وتداخل

---

1 – عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة: نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 272، الكويت2001م، ص 456.

2 – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 238.

مع غيره، فإن كل كتابة هي لا محالة إعادة كتابة، وكل نص نشيج تناصت فيه وعليه نصوص متغايرة »[3]. سابقة أو معاصرة له.

وممّا تقدّم ذكره، يتّضح لنا أنّه إذا كان النّصّ في ظلّ الشّكلانية والبنيويّة ينغلق على ذاته وأنّ له قوانينه الدّاخلية الّتي تنقطع به عما سبقه أو عاصره من أعمال أدبية، وتغلق عليه أفق القراءة والتّأويل، فإنّه ــــ أي النّصّ ــــ أصبح مع السّيميولوجيين والتّفكيكيين، في السّتينات من القرن العشرين، مفتوحا على غيره من النّصوص، ومتداخلا فيه. إنّه ليس مستقلّا في تأسيسه عن النّصوص الأخرى، بل هو حالة انبثاق عنها. كما إنّه ليس تشكيلا مغلقا أو نهائيا، لكنه كيان مفتوح لا يعرف الحدود أو الاستقرار والرّكون؛ إنّه في حالة تَكَوُّن مستمرّة، يحمل آثار أعمال غائبة ومسبقة. ومن ثمّ يمكن القول إنّ كلّ نصّ إنّما هو امتصاص وتحويل لعديد من النّصوص السّابقة. ويذهب صبري حافظ إلى أنّ « أي عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من النصوص. كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة يمكننا وجودها من فهم النص الذي نتعامل معه وفض مغاليق نظامه الإشاري »[1]. وبهذا يندرج النّصّ في فضاء نصّي أعم يتسرّب خلاله، وهو ما اصطلح عليه رولان بارت بـ(الكتاب الأكبر) الذي يضمّ كلّ ما كُتِب بالفعل حتى وقت كتابة النّصّ الجديد.

لقد أدّت هذه النّظرة الجديدة إلى النّصّ إلى ظهور مصطلح (التّناص) أو (التّداخل النّصّي) في السّاحة النّقدية الحديثة لتحليل النّصّ الأدبي ودراسته. والنّصّ في أبسط تعريفاته هو « كل علاقة تنهض بين ملفوظين »[2]. إنّه تفاعل النّصوص وتداخلها فيما بينها، أو بعبارة أخرى أن يوظّف الأديب شاعرا كان أم ناثرا نصّا أو عدّة نصوص غائبة لكتّاب آخرين، من عصره أو من عصور سابقة في نصّه الجديد، بطريقة مباشرة صريحة، أو غير مباشرة ضمنية، مستعملا في ذلك أساليب مختلفة كالإيحاء، والتّلميح، والمجاز، والرّمز. وقد يكون استحضار نصوص الغير عن قصد ووعي ورغبة، أو عن غير قصد وجهل وعفوية. ووفقا لهذا

3 – ميجان الرويلي، قضايا نقدية ما بعد البنيوية، النادي الأدبي الثقافي، الرياض 1996م، ص 118، 119.

1 – صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، مقالة في مجلة عيون المقالات، العدد 2، دار قرطبة، الدار البيضاء 1986م، ص 93.

2 – Tzvetan TODOROV, Mikhaïl Bakhtine: Le principe dialogique, collection POETIQUE, édition du Seuil, Paris1981, p95.

المفهوم، فإنّ كلّ نصّ ــــــ كيفما كان جنسه أو نوعه ــــــــ هو وعـــاء يحــوي، بشكل أو بآخر، أصداء نصوص أخرى قديمة أو معاصرة؛ ذلك أن الأديب يحمل خلفية نصّــية تراثية يختار منها إما ما يناسب أو يتماشى والمبادئ والقيم الّتي يتبنّاها في إبداعه الخاص، كما قد يختار النّصوص الّتي تتعارض مع آراء ومواقف نصّه الجديد وذلــك مــن أجــل انتقادهــا ومعارضتها إمّا عن طريق التّحويل والنّقد، أو المعارضة، أو السّخرية.

ظهر مصطلح (التّناص) أوّل ما ظهر في تاريخ النّقد الأدبي، في منتصف السّتينات من القرن الماضي، على يد الباحثة البلغارية الحاملة الجنسيّة الفرنسيّة جوليا كريستيفا الّتي قــدّمت مفهومه لأوّل مرة إلى السّاحة الفرنسية في محاضرة لها بعنوان (الكلمة، الحوار والرّواية) فــي ندوة (بارت) العلمية سنة 1966م. وقد جاء تقديمها لذلك المفهوم في فترة حاسمة مــن النّقــد الغربي الحديث؛ إذ إنّه تزامن مع مرحلة الانتقال من البنيوية إلى ما بعد البنيوية.

والجدير بالذّكر، في قضية الحال، أنّ هناك إرهاصات سبقت كريستيفا إلى الالتفات إلى تداخل النّصوص وتفاعلها، بدءا بفرديناند دي سوسير أب اللّسانيات الحديثة الــذي يــرى فــي دراسة له سنة 1909م أنّ « سطح النص مكوكب تبنيه وتحركه نصوص أخرى ولــو كانــت مجرد كلمة»[1]. وفي الفترة نفسها، كتب غوستاف لانسون قائلا إنّ «...أكثر الكتّاب أصالة هو إلى حد بعيد راسب من الأجيال السابقة وبؤرة للتيارات المعاصرة، وثلاثة أرباعه مكــوّن مــن غير ذاته. فلكي نميزه ــــــ أي نجده هو نفسه ــــــــ لا بد أن نفصل عنه كمية كبيرة من العناصر الغريبة. يجب أن نعرف ذلك الماضي الممتد فيه وذلك الحاضر الذي تسرب إليه، فعندئذ نستطيع أن نستخلص أصالته الحقيقية وأن نقدِّرها ونحــددها »[2]. وصــولا إلــى الشّكلانيين الرّوس في كتابات كلّ من شلوفسكي، وبعده ميخائيل باختين الّــذي يعــدّ المــدخل الطّبيعي للتّناص والأرضيّة الّتي انطلقت منها كريستسفا في وضعها لمصطلح (التّناص)، وهي نفسها اعترفت أكثر من مرّة باستعارتها للمصطلح منه؛ حيث أصدر باختين سنة 1929م كتابــا بعنوان (الماركسية وفلسفة اللّغة)، عمل فيه على وضع قواعد للتّناص لكن دون أن يذكره بهــذا الاسم المعروف به حاليا، وإنّما ذكره ضمن مصطلحي (الحوارية) و(تعدّد الأصوات) أي تعــدّد الأصوات والثّقافات والإيديولوجيات في النّصّ الأدبي. وقد قرأت كريستيفا الكتاب فــي نصّــه

---

1 – ميجان الرويلي، قضايا نقدية ما بعد البنيوية، ص 138.

2 – غوستاف لانسون، منهج البحث في الأدب واللغة ضمن كتاب (النقد المنهجي عند العرب)، ترجمة محمد منــدور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، مصر1996م، ص 400.

الأصلي وأعدّت فيه أطروحة دكتوراه تناولت فيه المفاهيم الأساسية التي جاءت في الكتاب آنف الذّكر، ومنه استعارت مصطلح (التّناص) وأعطته هذا الاسم بديلا مقترحا لمصطلح (الحوارية) لباختين. وفي عام 1970م نشرت أطروحتها في كتاب عنوانه (نصّ الرواية: مقاربة سيميولوجية لبنية خطابية متحوّلة).

أمّا كتاب باختين الّذي « اعتمد كمرجع أساسي في النظرية الألسنية الإيديولوجية، فقد أثار فعلا موجة من التساؤلات حول إشكالية الملفوظية ... التي تنظم بنية الخطاب وتقنيات النقد السوسيولوجي للأثر الأدبي »[3]. حيث يستند باختين في دعوته إلى ضرورة وجود حوار في أيّ نصّ أو عمل. فكلّ خطاب ــــ في رأيه ــــ يقيم حوارا مع الخطابات السّابقة له التي تشترك معه في الموضوع نفسه، كما إنّه يقيم كذلك حوارا مع الخطابات اللاّحقة التي ستأتي فيما بعد. فــ « النص عالم مهول من العلاقات المتشابكة، يلتقي فيه الزمن بكل أبعاده، حيث يتأسس في رحم الماضي وينبثق في الحاضر، ويأهل نفسه كإمكانية مستقبلية للتداخل مع نصوص آتية »[1]. والحوار ــــ كما هو معروف ــــ يقتضي بالضّرورة وجود فاعلين: مرسل ومتلقّ، أو بعبارة أخرى يستلزم حضور متكلّم ومخاطب في التّفاعل اللّفظي، فــ « اللفظ هو فعل ذو جانبين، إنه محدد بطريقة متساوية من قبل اللافظ، ومن قبل ذلك الذي يفهم اللفظ، فباعتباره لفظا، هو إنتاج للعلاقة المتبادلة بين المرسل والمتلقي »[2]. وتبعا لهذا التّصور فإنّ أيّ تعبير مرتبط لا محالة بتعبيرات أخرى، وأنّه مهما كان موضوع الكلام فإنّه قد قيل بصورة أو بأخرى، ومن المستحيل تجنّب الالتقاء بالخطاب الّذي تعلّق سابقا بالموضوع.

ومن هنا يرى باختين أنّ كلّ ظاهرة أسلوبية « تنبثق من نص ما هي قضية وجود وحضور في كل أسلوب جديد تنشأ داخليا كجدلية تقويضية للنص الآخر، أو أنها معارضة أسلوبية مخفية للأسلوب الآخر »[3]. وأنّ كلّ إنتاج لغوي يغترف ممّا أنتجه المجتمع من ألفاظ وعبارات استخدمها في فترة خاصة من تاريخه؛ فالقائل/الكاتب عندما يتكلّم/يكتب فهو يتحرّك

---

3 – عبد الوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مقالة في مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد60، 61، مركز الإنماء القومي، بيروت/ باريس 1989م، ص77.

1 – عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4، مصر 1998م، ص 17.

2 – Tzvetan TODOROV, Mikhaïl Bakhtine: Le principe dialogique, p 69,70.

3 – عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 326.

ضمن الكلام أو الخطابات الموجودة قبلا، فهو « يتطور في عالم مليء بالكلمات، إنه يبحث عن طريقه في وسطهم. لا يلتقي فكره إلا بكلمات مشغولة سابقا ».[4] ومن شأن هذا يمكن افتراض أنّ جميع الكلمات الّتي تدخل ضمن حقل الملفوظية تشكّل أفق التّناص.

وبهذا تعتبر نظرية (الحوارية) مقدّمة أساسية لظهور مصطلح (التّناص) على يد جوليا كريستيفا لأوّل مرة عندما طرحت تصوّرها عن النّصّ كإديولوجيم؛ أي حوار متبادّل بين الشّخصيات باعتباره وظيفة تناصيّة تتقاطع فيه نصوص عديدة في المجتمع والتّاريخ. فالنّصّ، في منظورها، « خطاب متعدد ومتعدد اللسان أحيانا ومتعدد الأصوات غالبا »[5]. كونه يحتضن عديدا من التّجارب السّابقة والمعاصرة له. وقد ضبطت كريستيفا صلة النّصّ الجديد بالنّصوص الأخرى للتّأكيد على أنّه « ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة من نصوص أخرى »[1]. فالنّصّ الحاضر ينمو ويترعرع في أحضان نصوص أخرى تثريه، وتحدّد هويته وإبداعيته، ومن ثمّ يكون التّداخل قانونا جوهريا للإبداع الأدبي.

ومهما يكن من أمر، فقد انتشر مفهوم (التّناص) الّذي يعني « التقاطع والتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة، فكل نص يتشكل (يُبنى) من فسيفساء من الاستشهادات. هو امتصاص (تشرّب) أو تحويل لنصوص أخرى ».[2] بشكل سريع ومذهل، في حين لم يلقَ المفهوم الأساس الّذي هو (الإيديولوجيم) هذا الانتشار والذّيوع. وقد استخدمت كريستيفا مصطلح (التّناص) في عدة أبحاث لها نشرتها بفرنسا في مجلتي (تيل كيل) و(النّقد)، وذلك ما بين 1966م و1967م، وأعيد نشرها في كتابها (السّيميائية) و(نصّ الرواية)، وفي مقدمة كتاب باختين (شعرية دويستويفسكي)، ساعية إلى فكّ قيد النّصّ من البنيوية، وإدماجه في المجتمع وفي التّاريخ، ذلك أنّ النّصّ ــــ حسبها ــــ ليس سكونيا، بل هو دوما حامل حركة خطابية بين خطاب الذّات المبدعة وخطاب الذّات القارئة؛ فالقارئ هو الّذي يلاحظ تداخل النّصوص فيما بينها، انطلاقا من ثقافته وسعة اطّلاعه، مع إدراكه أنّ الدّلالة تتكوّن من حركية جماعية يأخذ فيها الإبداع شكل العمل الجماعي.

---

4 – عبد الوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، ص 77.

5 – جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط 2، الدار البيضاء 1997م، ص 13.

1 – جوليا كريستيفا، علم النص، ص 21.

2 – أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط 2، الأردن 2000م، ص 12.

وبناء على ما تقدّم ذكره، فإنّه لا يمكن تصوّر وجود « نص بكر »[3]. أو نصّ بريء؛ وإنّما تتقاطع النّصوص وتتحاور فيما بينها، فالنّصّ ــــــ كما تصرّح كريستيفا في حديث لها ــــــ « يؤكد على قيمته في كثافته وليس في الوظيفة التي يؤديها... إنما النص بكثافته وتفاوت علاماته والنواميس المرنة الصارمة التي تتحكم بنسيجها الداخلي وما يعتلج فيه من شرايين وأنسجة ومستويات »[4]. ومن هنا، يؤكد التّناص فكرة عدم استقلالية النّصّ، من ثمّ تحريره من قيد الإغلاق الذي مارسه النّقد البنيوي، وفي المقابل جعله ــــــ أي النّص ــــــ يندرج داخل سلسلة من النّصوص الأخرى، ممّا يستدعي عودة القارئ إلى النّصوص الغائبة الّتي أسهمت في خلق النّصّ الحاضر الّذي يتعامل معه من أجل فهم هذا الأخير، وفضّ مغاليق نظامه الشّفري. ووفقا لهذا التّصور، يكون التّناص « رمزا جديدا يحرك دينامية القراءة والكتابة، ويكشف عن عمل تقوم به النصوص تسميه كريستيفا " إنتاجية" التي تعني: إعادة توزيع اللغة عبر التقاء القارئ بالنص حيث يختفي المؤلف، ويختفي الموضوع، وينتج النص نفسه، ويصبح المولد مولدا عن اللغة "النص" »[1].

إنّ من خلال ممارسة التّناص يظهر مدى تمكّن الأديب من استيعاب نصوص الغير وقدرته على توظيفها، وبراعته في التّصرف فيها أثناء إنتاجه لنصّه الجديد. وقد تكون هذه النّصوص الموظَّفة لكتّاب آخرين من العصور السّابقة أو من عصره هو، تراكمت في ذاكرته بفعل القراءة والحفظ. ومن ثمّ يكون التّناص النّصّ كشفا عن القدرة الفنّية للمبدع من حيث هو « وعي وذاكرة في الآن نفسه »[2]. إذ لا يمكنه تمثّل نصوص غيره إن لم تكن لديه خلفية معرفية ثريّة واطّلاع واسع على ما أنتجه السّلف من تراث. كما إنّه لا يمكنه إنتاج نصّه الخاص إن لم يكن ذكيا في عملية انتقاء التّجارب النّصّية المشابهة لتجربته الشّخصية، وقادرا على « تحويل تلك الخلفية إلى تجربة جديدة قابلة لأن تسهم في التراكم النصي القابل للتحويل والاستمرار

---

3 – Laurent JENNY, La stratégie de la forme, Revue (Poétique), N° 27, édition Seuil, Paris 1976, p 257.

4 – مصطفى السعدني، في التناص الشعري، منشأة المعارف، الإسكندرية 2005م، ص 102.

1– منير سلطان، التضمين والتناص: وصف رسالة الغفران للعالم الآخر أنموذجا، منشأة المعارف، الإسكندرية 2004م، ص 52، 53.

2– بشير القمري، مفهوم التناص بين "الأصل" والامتداد: حالة الرواية مدخل نظري، مقالة في مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 60، 61، ص 92.

بشكل دائم»[3]. ويذهب سعيد يقطين إلى أنّ هذه التّجربة الجديدة قد تكون استمرارا واتّفاقا مع النّصوص الموظَّفة، ومن ثمّ يأخذ التّناص بعدا سكونيا « يتمثل في كون العلاقات النصية حافظت على البنيات الكبرى للنص، ومارست نوعا معينا من العلاقة مع النصوص السابقة، الشيء الذي يجعل قوانين التحول ساكنة وشبه ثابتة »[4]. كما قد تكون هذه التّجربة نقدا ومعارضة لها، وفي هذه الحال يأخذ التّناص « بعدا حركيا ونقضيا للبنيات الكبرى للنص السابق، فيتأسس النص الجديد من خلال علاقة خاصة من التفاعل يأخذها النص اللاحق مع النص السابق »[5]. ولكن مهما يكن الغرض من توظيف النّصوص الغائبة: اتفّاقا أو نقدا، فإنّ هذه الأخيرة تخدم النّصّ الجديد/الحاضر وتسهم في بنائه، إذ تلعب دورا مهما في إثرائه وتجديد معناه، كما إنّها تذكّر القارئ بما كتب سابقا حتى لا ينساه أو يمحوه من ذاكرته، فالتّناص، إذن، ههنا هو« الحضور ضد نسيان إبداع الآخر المتقدم أو المعاصر »[1]. إنّه الاستمرارية والخلود.

وللقارئ دور حاسم في هذا المجال، ذلك أنّ علاقة المتلقّي بالنّصّ ـــــــ في ضوء نظرية التّناص ـــــــ علاقة مصيرية؛ فهو من يتحكّم في شفرات النّصّ ليحقّق بناءه باعتباره مؤسِّسا هو الآخر، وليس مجرّد مستهلك وتابع له. فالقارئ هو الّذي يكشف النّصوص الغائبة ويستحضرها داخل النّصّ المقروء، ويلحظ وجود علاقات بين هذا الأخير وأعمال أدبية أخرى سبقته أو جاءت معه، انطلاقا من خلفيته النّصّية وزاده المعرفي، فـ « المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي »[2]. ولهذا يغدو النّصّ نتاجا وسيرورة، عملا لا يكفّ عن التّفاعل، « ويظهر النتاج عندما الكاتب أو القارئ في مداعبة الدال، وعمل الكاتب هنا نوع من الجناسات، أما عمل القارئ فهو نوع من ابتكار المعاني الجديدة، والبعيدة حتى عن قصد المؤلف »[3]. ووفقا لهذا التّصور يصبح التّناص/التّداخل النّصّي ضربا من آلية لغوية مشتركة بين

3- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة 2006م، ص 18.

4 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

1 – مصطفى درواش، مصطلح الطبع والصنعة: مقارنة تحليلية ورؤية نقدية في المنهج والأصول، أطروحة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر 2004م، ص 492.

2 – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط 3، الدار البيضاء/ بيروت 1992م، ص 123.

3 – منير سلطان، التضمين والتناص: وصف رسالة الغفران للعالم الآخر أنموذجا، ص 53.

الكاتب والقارئ، قادرة على التّأويل والتّفسير، أو هو بعبارة أخرى نوع من آلية تفاهم سرّي بين منتج النّصّ وقارئه.

ومهما يكن من أمر، فإنّ مصطلح التّناص منذ ظهوره، في أواخر السّتينات علـــى يــد جوليا كريستيفا، لا ينفك يثير همّة الباحثين في حقل الدّراسات الأدبية إلى البحث عن مختلــف العلاقات المتحقّقة داخل النّصّ الواحد، أو بين عدّة نصوص. فقد التقى حول هذا المصطلح عدد كبير من النّقاد الغربيّين، وتوالت الدّراسات حوله، وتوسّع الباحثون في تناوله. فبــالرّغم مــن اختلاف هؤلاء الباحثين إلاّ أنّ نظرتهم إلى النّصّ تكاد تكون واحدة، كما يجمعهم هدف واحــد انتدبوا أنفسهم وكتاباتهم من أجله، وهو تحرير النّصّ من قيد الإغــلاق الّــذي مارســه الفكــر البنيوي، حيث استخدموا جميعا فكرة التّناصية بوصفها منتجة للنّصّ، وأعلنوا (موت المؤلف) أو (تلاشي الفاعل).

ففي سنة 1973م، يؤكّد رولان بارت هذا المصطلح الجديد في كتابه (لــذّة الــنّص)، إذ يقول: « إن التناصية في حقيقتها هي استحالة العيش خارج النص اللامتناهي، سواء أكان ذلــك النص بروست، أم الجريدة اليومية، أم شاشة التليفزيون، فالكتابة تبدع المعنى، والمعنى يبــدع الحياة»[1]. ثمّ يعود ليرسم هذا المصطلح مرة أخرى سنة 1974م على الملأ، أي في الموسوعة العالمية من خلال دراسته لـــ(نظرية النّصّ)، مقرّا بأنّ « كل نص هــو تنــاص، والنصــوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات مختلفة، وبأشكال ليس عصية على الفهم بطريقة أو بــأخرى، إذ نتعرف فيها على نصوص الثقافة السالفة والحالي: كل نص ليس إلا نسيجا من استشهادات سابقة »[2]. وتشهد سنة 1975م انتقال المصطلح عبر القارات، وتبنّيه من قبــل مختلــف المــدارس الأدبية والعلوم الإنسانية مثل الشّعرية، والنّقد الاجتماعي، والهيرمينوطيقا، حيث أقبل عديد مــن الباحثين والأعلام* باحثين فيه قصد وضع نظرية متكاملة للنّصّ.

يعتبر مقال لوران جيني الّذي يحمل عنوان (استراتيجية الشّكل) من أهمّ ما كتــب عــن التّفاعل النّصّي، فالتّناص، بالنّسبة له، هو « عمل تحويل وتشرب لعدة نصوص يقوم به نــص

---

1 – رولان بارت، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، حلب 1992م، ص 80.

2 – رولان بارت، نظرية الأدب، ترجمة محمد خير البقاعي، مقال في مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 3، بيــروت 1988م، ص 135.

مركزي يحتفظ بمركز الصدارة في المعنى »[3]. ومركز الصّدارة في المعنى هو المعنى الخاص بالنّصّ الذي يضمن للأديب أُبُوّة نصّه بفعل ما يمارسه على النّصوص الأخرى من تعديلات والّتي من دونها لا يوجد تفاعل نصّي.

ويربط لوران جيني التّناص بالتّواصل بشكل عام، إذ إنّه « خارج التناص، فإن العمل الأدبي، ببساطة، غير قابل للإدراك، شأنه ككلام لغة غير مفهومة »[4]. فلولا تحقّق مظاهر نصّية موجودة في نصوص سابقة لما أمكننا إدراك ما تقدّمه نصوص لاحقة تتجسّد فيها المظاهر النّصّية السّابقة نفسها، وإن تعدّدت أشكالها وأصنافها، أو بعبارة أخرى لا يدرك القارئ المعنى في عمل ما إلاّ في علاقته بأنماط عليا، وهي بدورها مجرّد متوالية طويلة من النّصوص. ومن هنا نجد لوران جيني لا يؤمن بعذرية النّص الأدبي.

كما إنّه يحدّد آليات اشتغال التّناص من خلال: التّحرير أو التّلفيظ ، والخطّية والتّرصيع أو التّضمين. والمقصود بالتّحرير أو التّلفيظ هو أن النّصّ الجديد/الحاضر وهو يتفاعل مع نصّ آخر ينقله من نظام العلامات الذي ينتمي إليه ـــــــــــ ولاسيما إن كان من غير نظام العلامات اللّغوية ـــــــــــ ويمنحه بعدا لفظيا، أو بعبارة مختصرة يعني التّحرير الكتابي لما ليس كتابيا في الأصل؛ فالرّوائي مثلا قد يصف منظرا طبيعيا نال إعجابه، ولكنه لا يقدّمه لنا من خلال بعده البصري كما يفعل المصوّر أو الرّسام، وإنّما يصوّر لنا ذلك المنظر بوساطة اللّغة، ومن ثمّ ينقل أشياء غير لغوية بألفاظ لغوية. أمّا الخطّية، فيُراد بها تسوية الكاتب لعناصر النّصّ الأصلي الّذي ينتاصه هو أو ينصصه وعناصر نصّه الجديد في فضاء الصّفحة وداخل حدودها المادية، أي أنّ المكتوب حين يتفاعل مع أي نصّ، فهو ينقله من نظامه الخطّي، ويقدّمه لنا متسلسلا ومتناميا كما هو الحال مع أي نصّ مكتوب، حتّى وإن كان النّصّ المتفاعَل معه من طبيعة متغايرة. أمّا التّضمين أو التّرصيع فيتمثّل في إدراج النّصّ المتفاعَل معه في نطاق النّصّ بصورة تجعله يبدو وكأنّه جزء منه رغم كونه طارئا عليه، حيث يجتهد الكاتب لاختزال التّعارضات التّركيبية بين النّصوص الآتية من مصادر مختلفة، والرّبط بين

---

* أمثال باربارا جونسن، نانسي ميلر، ناعومي شاور، ج ج توماس، ميشال آريفي، جوناثان كللر، لوران جيني، ومارك أنجينو.

3 – Laurent JENNY, La stratégie de la forme, p 262.

4 – Ibid, p 257.

العناصر إمّا داخل عبارة تضمن بتماسكها النّحوي تماسك الكلّ أو بإقامة جسور وصلات بين العناصر تعتمد على وحدة دلالية ممكنة.

وفي عام 1981م دخل التّناص مرحلة النّضج على يدي ميشال ريفاتير؛ فقد كان الأغزر من حيث النّتاج والتّوجه نحو التّناصية معرّفا إياه في كتابه (سيميولوجيا الشّعر) في عام 1987م وفي كتابه (نتاج النص) في عام 1979م، ثم عبر مقاله (أثر التفاعل النصي) الذي نشره في مجلة (فكر) في عام 1980م. وفضلا عن ذلك تولى رئاسة النّدوة العالمية عن التّناص الّتي أقيمت في جامعة (كولومبيا) بأمريكا في عام 1979م. والتّناص، عنده، وثيق الصّلة بالمتلقّي، لأنّ هذا الأخير هو الّذي يدرك « العلاقات التي توجد بين عمل أدبي وغيره من النصوص التي سبقته أو تلته، إن إدراك هذه العلاقات هو أحد المكونات الأساسية لأدبية (العمل الأدبي) لأن هذه الأدبية تعود إلى الوظيفة المزدوجة المعرفية والجمالية للنص »(1).

كما تشهد سنة 1981م كذلك ظهور كتاب تزفيطان تودوروف (ميخائيل باختين: المبدأ الحواري) الذي يعدّ خطوة حقيقية على طريق ردّ الاعتبار للتّناص الأوّل، مؤسّس نظرية الحوارية باختين، ويقترح تودوروف تسمية نتاج النّصّ انطلاقا من نصّ آخر أو نصوص أخرى قديمة « "تعليقا" لتسهيل الفهم، وعلى هذا يقوم "التعليق" على إقامة علاقة بين النص الجامع، وبقية العناصر التي تشمل سياقه »(2). وقد ذكر هذا المفهوم قبلا لكن بصورة عابرة ومن دون قصد عند محاولة تقديمه لمنهج التّحليل الشّكلي للنّصّ الأدبي في السّتينات من القرن الماضي، إذ رأى أنّه « من الوهم أن نعتقد بأن العمل الأدبي له وجود مستقل، إنه يظهر مندمجا داخل مجال أدبي ممتلئ بالأعمال السابقة. أن كل عمل فني يدخل في علاقة معقدة مع أعمال الماضي التي تكون حسب المراحل التاريخية تراتبية مختلفة »(1).

ثمّ يؤلف جيرار جينيت كتابه (طروس/أطراس)، ويعدّ من أهمّ الدّراسات الجادة الّتي طوّرت المفاهيم المتّصلة بالعلاقات النّصّية، والّتي حاولت تأسيس شعرية النّص، ذلك أنّ « كل تحديد للشعرية يطمح إلى امتلاك درجة عالية من الدّقّة والشمولية ينبغي أن يتم ضمن معطيات العلائقية أو مفهوم أنظمة العلاقات(Systhème des rapports) ...فالشعرية ... خصيصة

1 – أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، مطابع إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1987م، ص 46، 47.

2 – منير سلطان، التضمين والتناص: وصف رسالة الغفران للعالم الآخر أنموذجا، ص 61.

1 – Tzvetan TODOROV, Les catégories du récit littéraire, revue (COMMUNICATION), N°08, Collection POINT, édition Seuil, Paris 1981, p 132.

علائقية، أي أنّها تجسِّد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكوّنات أولية سِمَتُها الأساسية أن كلاًّ منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريًّا، ولكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركيته المتواشجة مع مكوِّنات أخرى لها السِمَةُ الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها »(2).

ينطلق جينيت من هذا البعد العلائقي للنّصّ معدّا (معمارية النّص) من البداية موضوعا للشّعرية، ويريد بـ(معمارية النّص) مجموع المقولات العامة، وأنماط الخطابات، وأنواع التّلفظات والأجناس الأدبية الموجودة في كلّ نصّ على حدى. بيدا أنّه لا يتوانى في العدول عن (المعمارية) سنة 1982م معدّا من جديد (التّعالي النّصّي) موضوعا للشّعرية، ويقصد بالتّعالي: التّجاوز والتّخطي، أي هو « كل ما يجعل نصا يتعلق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني »(3). أو بعبارة أخرى يشمل عنده كلّ ما يجعل النّصّ « في علاقة، خفية أم جلية، مع غيره من النصوص »(4). وقد وظّف جينيت مفهوم (المتعاليات النّصية) ليحلّ محلّ التّناص؛ لأنّه في منظوره « أجمع وأشمل، وهو يتسع وفق تصوره لمختلف العلاقات النصية التي ليس التناص سوى واحدا منها »(1). وتبعا لهذا التّصور يصبح التّناص مفهوما فرعيا ــــــ بعد أن كان المفهوم الأساس ــــــ يشكّل مع باقي المفاهيم التي أدخلها جينيت أنواعا وأشكالا من المتعاليات النّصّية.

حدّد جينيت خمسة أنواع للمتعاليات النّصّية تتداخل فيما بينها وتتعدّد العلاقات الّتي تستوعبها وتجمعها، وقد رتّبها على وفق نظام تصاعدي؛ من التّجريد إلى التّضمين إلى الإجمال وتتمثّل هذه الأنواع في:

– **التّناص:** وهو يحمل المعنى الّذي صاغته كريستيفا الّتي ترى أنّه « مهما كانت طبيعة المعنى في نص ما، ومهما كانت ظروفه كممارسة إشارية، يفترض كتابات أخرى تفرض

---

2 – كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م، ط 1، بيروت 1987م، ص 13، 14.

3 – سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي: النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت 2001م، ص 96، 97.

4 – جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1986م، ص 90.

1 – سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت 2005م، ص 95.

عليه كونا أو عالما بعينه »[2]. وينبغي أن يكون التّناص، حسب جينيت، محصورا في حدود حضور فعلي لنصّ ما في نصّ آخر كما في الاستشهاد، أو المعارضة، أو التّلميح، أو السّرقة أو غيرها.

– **المناص/التّوازي النّصّي:** وهي العلاقة التي ينشئها النّصّ مع محيطه النّصّي المباشر ويتكوّن من إشارات تكميلية مثل: العنوان الرّئيس، والعناوين الفرعيّة، والتّصدير، والذّيول والخواتيم، والتّنبيهات والملاحظات، والصّور، وكلمات النّاشر، والهوامش، والتّعليقات. أي طريقة إخراج العمل الأدبي بصفة عامة.

– **الميتانص/النّصّية الواصفة:** أو ما وراء النّصّ، وهو علاقة التّفسير والتّعليق الّتي تربط نصّا بآخر يتحدّث عنه من غير أن يتلفّظ به، أو أن يذكره بالضّرورة. فالميتانص « يتفاعل مع النص من خلال موقفه منه وانتقاد إياه. وعبر هذا التفاعل يكون النص وهو ينتج ذاته ينتج نقيضه أيضا، يتجلى هذا النقيض في مختلف أنواع الميتانص التي يأخذها، سواء كانت تاريخية أو اجتماعية أو ثقافية أو إيديولوجية »[3].

– **التّعلق النّصّي/النّصّية المتفرّعة:** ويقصد به جينيت كلّ علاقة تتمّ بين نصّ لاحق (ب) مع نصّ سابق (أ). وهذه العلاقة الّتي تجمع بينهما هي علاقة (تعلّق)، لذلك فالنّصّ اللاّحق (ب) (مُتعلِّق) والنّصّ السّابق (أ) (متعلَّق به). والكاتب يتعلق بنصّ أنموذج يحمل كلّ مواصفات خاصة مميّزة يسعى إمّا إلى محاكاته والسّير على منواله، أو إلى تحويله، وفي هذه الحالة « تقل سلطة النص المتعلق به، إذ يسلب منه "نمطيته" التي يتشربها النص ويستوعبها مدمجا إياها في بنيته الخاصة (التناص) »[1]. أو إلى نقضه ومعارضته، وهذا في حال « استعمال البنية النصية المتعلقة بها موضوعا للسخرية أو للنقد أو التعليق وفي هذه الحالة يكون القصد هو معارضة المتعلق به وسلبه مختلف قينه التي يتميز بها، يبرز هذا في ممارسة الميتانص »[2].

---

2 – Julia KRISTIVA, Le texte du roman: Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle, p 12.

3 – سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي: النص والسياق، ص 120، 121.

1 – سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث، ص 52.

2 – المرجع نفسه، ص 52، 53.

قد يكون النّص المتعلَّق به مشتركا بين عديد من النّصوص المتعلّقة، كما قد تتعدّد المواطن المتعلَّق بها في نصّ واحد. والتّعلق يختلف قوّة وضعفا، كثرة وقلة، باختلاف النّصوص والعصور، ويحضر أيضا عن طريق كلّ أنواع التّفاعل النّصّي الأخرى كالتّناص والميتانص والمناص على شكل بنيات نصّية مقدّسة ذات سلطة عليا من النّصّ المتعلّق به.

لا يقف حدّ التّعلّق النّصّي بين نصّين ينتميان إلى نظام علامات خاص (اللّفظ/الكلمة)، وإنّما يتعدّى ذلك إلى أنظمة متعدّدة العلامات حيث يكون النّص السّابق (المتعلَّق به) من نظام لفظي مثلا، لكن النّصّ اللاّحق (المتعلِّق به) ينتمي إلى نظام علامات مختلف أي من نظام غير لفظي كتحويل رواية إلى سينما، أو تحويل نصّ أدبي إلى لوحة زيتية وغير ذلك. ومن هنا يتميّز التّعلق النّصّي بالكليّة والعمومية والشّمولية، في حين إنّ بقية أنواع التّفاعل الأخرى لها طبيعة جزئية خاصة محدودة.

- **معمار النّص/النّصّية الجامعة:** وهو نمط أكثر تجريدا وتضمّنا؛ لأنّه يتضمّن مجموعة الخصائص الّتي ينتمي إليها كلّ نصّ على حدى في تصنيفه كجنس أدبي: رواية، شعر نثر، ملحمة، سيرة ذاتية... معنونة على ظهر الغلاف. هذا العنوان يساعد على الإدراك المسبق لمضمون النّصّ، حيث يعفيه من الانتظار والتّرقب والمفاجأة لما يحتويه هذا الأخير فيحدد موقفه منه. وإدراكه لجنس النّصّ منذ البداية يؤثر في توجيه عملية القراءة عنده.

وهكذا فإنّ تمييز جينيت بين الأنماط الخمسة للتّعالي النّصّي مكّن من تطوير التّناصّية وتوسيع أشكالها وأنواعها، بتمييز بعضها عن بعض، وإبراز نقط تقاطعها وتداخلها، وهو بهذا أسهم في إغناء حقل الدّراسات الأدبية عامة، وتطوير المفاهيم المتّصلة بالعلاقات النّصّية خاصة.

2- أقسام التّناص ومستوياه

لقد أدّى اختلاف مفاهيم التّناص من ناقد إلى آخر إلى اختلاف أنواعه وتقسيماته، حيث قسِّم حسب طريقة توظيفه إلى نوعين أساسيين هما:

- **التّناص الظّاهر:** ويعرف كذلك بتسمية التّناص المباشر أو الشّعوري لأنّه عملية واعية مقصودة من قبل الأديب، تقوم باستحضار وتحويل نصوص أخرى في النّص الجديد. ويدخل ضمن هذا النّوع الاقتباس، والتّضمين، والأخذ، والسّرقة ...

- **تناصّ الخفاء:** وفيه يتقاطع نصّ المؤلف مع نصّ أو نصوص أخرى إمّا من غير قصد وبكلّ عفوية، ومن ثمّ يعرف بالتّناص اللاّشعوري، أو عن قصد ورغبة حيث يستحضر الأديب نصوص الغير بطريقة غير مباشرة معتمدا في فيها على الإيماء، والتّلميح، والتّلويح موظّفا المجاز والرّمز لبناء نصّه الجديد.

كما قسّم التّناص أيضا، حسب نوع المتفاعلات النّصية الّتي يستوعبها النّص ويتفاعل معها، إلى ما يأتي:

- **التّناص الأدبي:** وهو تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة، كتابية أو شفوية شعرية أو نثرية مع نصّ الأديب، بحيث تكون هذه النّصوص الموظّفة منسجمة ودالّة على الفكرة الّتي يطرحها صاحب النّصّ.

- **التّناص الأسطوري:** وهو استحضار الأديب بعض الأساطير القديمة وتوظيفها في سياقات نصّه، لتعميق رؤية معاصرة يراها في القضية الّتي يعالجها.

- **التّناص الدّيني:** ويراد به اقتباس الأديب نصّا من الذّكر الحكيم، فيذكره إمّا بطريقة مباشرة وصريحة، أو يلجأ إلى الإيحاء والتّلميح لقصة أو عبارة قرآنية يدخلها في سياق نصّه. كما يتجلى التّناص الدّيني من خلال إشارة الأديب إلى أسماء دينية لها بعده تاريخي، أو بعض القصص والوقائع الواردة في الكتاب المقدّس، أو بعض الشّعائر والأحاديث النّبوية والصّوفية.

- **التّناص الشّعبي:** وتكون المحاكاة فيه على مستوى اللّغة الشّعبية، وكذا توظيف القصّ الشّعبي والحكايات القديمة، أي كلّ ما هو موروث شعبي.

- **التّناص التّاريخي:** وهو توظيف نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة، كالإشارة إلى وقائع وشخصيات وأحداث تخدم النّصّ، بحيث تبدو مناسبة ومنسجمة معه.

- **التّناص الوثائقي:** ونجد هذا النّوع في النّثر أكثر منه في الشّعر، كالسّرد والسّيرة، وهو محاكاة نصوص رسمية كالخطابات والوثائق أو أوراق أخرى كالرّسائل الشّخصية والإخوانية حتّى تكون النّصوص أكثر وقائعية.

وهناك من يميّز شكلين للتّناص: الأوّل داخلي، والآخر خارجي.

– **التّناص الدّاخلي (الذّاتي):** وهو ما يصيب علاقة الأديب بنتاجه السّابق، أو بتعبير آخر هو دخول نصّ الأديب الواحد في تفاعل مع بعضها، ويتجلّى ذلك لغويا وأسلوبيا ونوعيا، ذلك أنّ الأدباء يختلفون في أساليبهم وطريقة معالجتهم للمواضيع، حتى وإن كتبوا في مضامين واحدة؛ فلكلّ أديب طريقته الخاصة التي تميّز جميع كتاباته وتطبعها بطابعها الخاص، وتبرز هذه الطريقة في اعتماده أسلوبا محدّدا وعوالم خاصّة يقوم بإنتاجها ويتميّز بها. لكن التّناص الذّاتي لا ينبغي أن يصل إلى حدّ أن يعيد الأديب إنتاج نصوصه، إذ يصبح التّناص حينها اجترار وتكرار لبنية نصّية سابقة عند الأديب نفسه، مما ينفي سمة الإبداعية والفنّية في عملية التّناص، أي يصبح هذا الأخير سلبيا كعملية إنتاجية. وبإمكان التّناص الذّاتي أن يكون معينا لنا في وضع تصنيف كيفي و« إقامة نمذجة (تيبولوجيا) للنصوص عندما تتوفر لدينا شروط ذلك من خلال متن واسع وقراءات جزئية لتفاعل النصوص بعضها مع بعض داخليا »(1).

– **التّناص الخارجي:** وهو ما يصيب النّص في علاقته بخريطة الثّقافة التي ينتمي إليها أي هو دخول نصّ الأديب في تفاعل مع نصوص كتاب آخرين سواء من عصره أي متزامنة معه أو من العصور السّابقة. فكلّ كاتب يحمل خلفية نصّية امتلأت بتراث الماضي وبتجارب نصّية عديدة، بفعل القراءة الكثيرة والاطّلاع الواسع، يضمّنها نصوصه لنسج تجربته الخاصة وبناء إبداعه الشّخصي المميّز، ولا يتأتّى له ذلك إلّا عن طريق التّوظيف الذّكي للنّصوص المتعلّق بها، وذلك إما بالتّقليد والمحاكاة، أو النّقد والمعارضة، حتى يحصل التّوافق والاتّصال بين النّصّ الجديد والنّصوص المسخّرة لبنائه، ومن ثمّ يكون التّناص إيجابي يتمّ التّواصل فيه بيسر.

وفي هذا الصّدد، نجد سعيد يقطين قد ارتضى تقسيما ثلاثيا لأشكال التّناص، وهي:

– **التّفاعل النّصي الذّاتي:** عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها.

– **التّفاعل النّصّي الدّاخلي:** حينما يدخل نصّ الكاتب في التّفاعل مع نصوص كتّاب عصره.

1 – سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي: النص والسياق، ص 125.

- **التّفاعل النّصّي الخارجي:** حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة، أي توظيف نصوص قديمة.

من الواضح أنّه ميّز بين الدّاخلي والخارجي واضعا « النص أولا في سياقه النصي الذي ظهر فيه، وبعد ذلك في سياقه التاريخي كنص أدبي متعال عن الزمان، بمعنى أنه مفتوح على الزمان »[1].

ومهما يكن من أمر التّقسيم: ثنائيا أو ثلاثيا، فإنّ هذه الأنواع والأشكال المختلفة للتّناص تتواجد بشكل مترابط، وتتداخل مع بعضها البعض على مستويين: أفقي وعمودي، يُعرف الأوّل بالمستوى العام الكلّي، والثّاني بالمستوى الخاص الجزئي.

- **المستوى العام الكلّي:** يعرف أيضا بالتّفاعل النّصّي العام، ويتجلّى فيما يقيمه النّصّ من علاقات مع نصوص أخرى قديمة أو معاصرة له، مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنّوع والنّمط، أي أنّ هذه البنيات تتداخل وتتفاعل أفقيا على المستوى التّاريخي وعلى مستوى كلّي « كأن نأخذ قصيدة شعرية، فنجد الشاعر يوظف فيها مختلف مكوناته الأدبية والثقافية، وتتجلى في صور شعرية تتفاعل فيها مع شعراء سابقين، وفي أمثال وأحاديث أو آيات ضمنها واقتبسها... مستعملا ما "نقله" عن غيره للدلالة على المعنى نفسه أو معطيا إياها دلالات جديدة أو مناقضة تماما »[2].

- **المستوى الخاص الجزئي:** أو التّفاعل النّصي الخاص، ويتجلّى في عملية التّقاطع والتّداخل والتّفاعل الذي يحصل بين نصّ ونصّ آخر محدّد، وتبرز العلاقة بينهما على صعيد الجنس والنّوع والنّمط معا، أي أنّ التفاعل يحدث بين بنية كبرى تكون (أنموذجا) يحتذى به وبنيات جزئية صغرى هي بمثابة رجع لصدى هذا الأنموذج « ويمكن للباحث في تاريخ نوع معين أن يبحث عن "بنية نصية" مجردة تجد تجسيداتها في كل النصوص التي سارت على منواله وعلى مدى حقب كثيرة. ونجد تمثيلات لهذا الصنف فيما كان يسميه القدماء "النص السابق" أو النص "الفحل". ولعل الفحولة التي ترتبط عادة النصوص

---

1 - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي: النص والسياق ، ص 100.

2 - سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث، ص 30 ،31.

الأولى ما يدل على أن النصوص "اللاحقة" تناسلت مما فتّقه الفحل وولده، وسارت على منواله »[1].

ومما سبق ذكره، يمكن القول إنّ اختلاف النّقاد في تقسيمهم لأنواع التّناص وأشكاله لا يمنع من اتّفاقهم في كون التّفاعل النّصّي من الأمور الضّرورية والأساسية في الإنتاج النّصّي؛ ذلك أنّ الأديب لا يمكنه أن ينفصل في تكوينه المعرفي عن غيره من الأدباء والنّتاجات، بل هو تراكمية معرفية تنمو أغصانها في التّلاحم المعرفي المتشابك، ولذلك يصبح ـــ أي الأديب ـــ ومن بعده التّناص الأدبي بناء متعدّد القيم والأصوات، وملتقى لأكثر من زمن، وأكثر من حدث، وأكثر من دلالة. فبالتّناص، إذن، تُمحى الحدود الفاصلة بين العصور والبيئات والتّقاليد، وتتعانق النّصوص التي تختلف. ومن ثمّ تتوارى خلف كلّ نصّ ذوات أخرى غير ذات المبدع من دون حدود أو فواصل.

وبناء على هذا التّصور، فإنّ النّصّ الجديد لا يمكن أن يتأسس كيفما كان جنسه أو نوعه أو نمطه إلّا على قاعدة (التّفاعل) مع النّصوص الأخرى؛ أي لا بدّ له أن يحمل رمادا ثقافيا من التّجارب النّصية السّابقة والمعاصرة؛ لأنّ هذه الأخيرة تثري النّصّ الجديد وتمنحه عمقا، وتشحنه بطاقة رمزية لا حدود لها، وتكون بؤرة مشعة لجملة من الأبحاث التي تتعدّد فيها الأصوات والقراءات. ومن هنا يغدو التّفاعل النّصّي، إذن، مكوّن من المكونات الأساسية لأيّ نصّ أدبي، بل هو من أصول النّصّ وثوابته، لكن طريقة توظيفه، كما يقول سعيد يقطين: « خاصية إبداعية فرعية ومتحولة لأنها تتغير بتغير العصور و" قدرات" المبدعين على الخلق والإبداع والتجاوز ضمن بنيات نصية سابقة، لذلك فالنص السابق بقدر ما يكون عائقا أمام "القدرة الضعيفة" عند المبدع الذي يعيد إنتاج المقول، يكون مدعاة للإبداع والتجاوز عند المبدع ذي القدرة الهائلة على قول أبدع ما قيل »[2]. مما يؤكّد أنّ التّناص لا يكون إلّا نتاج ذكاء وجهد وصقل.

1 – سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث، ص 29، 30.

2 – المرجع نفسه، ص 28.

3- أصول التّناص في الأدب العربي القديم ونوعاه

ليس يعدم من يروم التّنقيب عن بذور لفكرة (التّناص) في الأدب العربي القديم أن يلتقط غير قليل من تلك البذور، يلتقطها في فترة لم يكن فيها بوادر الفكر النّقـدي قـد بانـت بعـد. فالتّناص مصطلح جديد لظاهرة أدبية ونقدية قديمة، ذلك أنّ تداخل النّصوص وتمازج الإبداعات سمة جوهرية في الثّقافة العربية؛ فقد عملت عليه الشّعراء والنّقّاد، وانتبهـوا إلـى ضـرورته، ورصدوا طرائق ممارسته وما يشوبها من شوائب. ولكنّنا إذا رحنا نبحث عن هـذا المصـطلح بهذا الاسم (التّناص) فإنّنا لا نكاد نعثر له على أثر، إذ لم تصطلح العرب على تسمية (التّناص) أو (التّداخل النّصّي). إلّا أنّ هذا لا ينفي كونه حاصلا في تعاملاتهم الإبداعية، أي أنّ التّأمل في طبيعة التّأليفات النّقدية العربية القديمة يعطينا صورة واضحة لوجود أصول قضـية (التّنـاص) فيها. هذا كعب بن زهير يقرّر بشكل واضح وجود التّفاعل النّصّي في الشّعر العربـي القـديم، فيقول:

مَـا أَرَانَـا نَقُـولُ إِلاَّ مُعَـارا   أو مُـعَـادا مِـنْ لَفْظِنَـا مَكْـرُورا

وهذا عنترة أيضا يشير إلى هذا الأمر حين استفهم مستنكرا:

هَلْ غادر الشّعراءُ من متردم   أم هـل عرفـت الـدّار بعـد توهـّم؟

مما يوضح أنّ تجربة الشّعراء القدماء كانت قد فطنت إلى أنّ المعاني المتشابهة قد تكون بسبب من التّجربة المتكرّرة، إذ إنّ هذه الأخيرة تستدعي وضع الحافر على الحافر، بـل إنّنـا نجـد محاولة بعض الشّعراء التّوحد مع تجربة شاعر آخر على نحو مقصود في نحو ما فعل امـرؤ القيس حين قال:

عُوجَا على الطَّلَلِ المحيل لعلنا   نبكي الدِّيار كما بكى ابن حذام

وفي موضع آخر، نجد الإمام عليًا بن أبي طالب ـــــــ كرم الله وجهه ـــــــــ يجعل ما نصطلح عليه بالتّناص ضربا من آلية اللّغة نفسها في قوله: « لولا أنّ الكلام يعاد لنفذ »[1].

إنّ هذه النّصوص تؤكّد إدراك أصحابها لسمة تداخل الأعمال الأدبية وتعالقها التي تميّز بناء الشّعر على وجه الخصوص، ذلك أنّ الشّاعر قد يجد نفسه، في بعض الأحيان، محاصرا ومنقادا ضمن منظومة من التّقاليد الثّقافية، وهي قيود تمنعه « من ممارسة فنه كما يشاء له خياله وتتسع له قدراته وتغل إلهامه. فلا تسمح له بالتحليق إلا في دائرتها الضيقة »[1]. وتتمثّل هذه القيود في سلطة كلّ من نهج القصيدة الذي هو عبارة عن الموضوعات التي كان يخوض فيها الشّاعر القديم في كلّ قصيدة، يكتب فيها أيًّا كان موضوعها، وفي عمود الشّعر الذي هو مجموعة من قواعد ينبغي على الشّاعر مراعاتها واتّباعها كي يضمن له الرُّواة سيرورة شعره وذيوعه، حيث إنّه « إذا كان عمود الشعر يرسم للشاعر كيفية تأدية معانيه وألفاظه وصوره، ويكاد يدله على وزن وقافية بعينها، فإن نهج القصيدة يحدد أفكار الشاعر وتسلسلها ونظام تأليفها وربطها، ويتحد مع عمود الشعر في خلق قوالب متكررة ونماذج متداولة »[2]، إذ تتوارد معاني الشّعراء ويقع التّشابه الشّديد في أسلوب شعرهم، ويقترب هذا بشكل كبير من مفهوم (التّناص) في النّقد الحديث.

ومن أجل البرهنة على صحّة هذه المقولة، عمل ثلّة من الباحثين المعاصرين العرب على اقتفاء أثر (التّناص) في الأدب العربي القديم، وإظهار وجوده فيه تحت تسميات أخرى وبأشكال تقترب بمسافة كبيرة من المصطلح الحديث. ومن بين هؤلاء، نجد محمد بنيس الذي أكّد في كتابه (الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته) عناية العرب القدامى بالتّداخل النّصي، ويمثّل لهذا بما أثر عن عنترة، فيقول إنه قد « فطنت الشعرية العربية القديمة، كما فطن غيرها لعلاقة النص بغيره من النصوص، بل إن الشعراء العرب القدماء، منذ الجاهلية، أحسوا بسلطة النصوص الأخرى على النص الشخصي. هذا عنترة يقول في مفتتح معلقته (هل غادر الشعراء من متردم) ليبرز من بين ما يبتغي إبرازه، سلطة طقس البداية التي أصبحت علامة على

---

1 – أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط 2، بيروت 1409هـ/ 1989م، ص 217.

1 – محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، المكتب الإسلامي، ط 3، بيروت/ دمشق 1981م، ص 217.

2 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الدخول في النصوص الشعرية... هذه هي القراءة الأولية لعلاقة النصوص ببعضها وللتداخل النصي بينها »[3] في الأدب العربي القديم. فبيت عنترة السّابق الذّكر الذي يعود إلى الجاهلية ـــــــــــ حسب محمد بنيس ـــــــــــ ما هو إلاّ دليل قاطع على وجود جذور عميقة للتّناص في تربة النّقد العربي القديم.

ولكن تحسن الإشارة، في قضية الحال، إلى أنّ ظاهرة تداخل النّصوص وتعالقها لم يَعِها الشّعراء العرب القدماء فقط؛ بل إنّ النّقاد القدامى أيضا تفطّنوا إلى وجود علاقة بين كلّ كتابة جديدة وكتابات قديمة، أي وجود علاقات تناصيّة بينها وبين كتابات أخرى. ويعدّ ابن سلّام الجمحي (ت 232هـ) أوّل من أشار إلى هذه الظّاهرة أثناء حديثه عمّا أسماه بـ « المدارسة »[1]. ويقصد بها الدّربة والممارسة، أي الخبرة التي يكتسبها الأديب شاعرا كان أم ناثرا من خلال اطّلاعه وقراءته وسماعه لنصوص عدّة من تخصّصات معيّنة. فاستيعابه وفهمه لهذه للنّصوص يجعلانه يبدع بعد ذلك، على غرارها، نصوصا جديدة قد تضاهيها أو تفوقها نتيجة للدّربة التي تحصّل عليها، والخبرة التي اكتسبها طوال مرحلة الأخذ والتّحصيل.

وقد وجدت هذه الفكرة صدًى عند نقّاد آخرين أدركوا سرّ هذه (المدارسة) أو الدّربة، ودورها في تربية ملكة الخلق والإبداع. نجد من بينهم ابن طباطبا العلوي (ت 322ه) الذي طرح في كتابه (عيار الشعر) فكرة التّمرس بآثار السّابقين، واستيعابها، وإدامة النّظر فيها لصقل الموهبة الفنّية، فأوجب على الشّاعر المبتدئ أن « يديم النّظرَ في الأشعار... لتَلْتَصق معانيها بفَهْمِه وترسُخ أصولُها في قلبه، وتَصيرَ موادَ لطبعه، ويَذْرُبُ لسَانُه بألفاظِها؛ فإذا جاشَ فكـرُه بالشّعر أدَّى إليه نتائجَ ما استفادَهُ مما نظرَ فيه من تِلك الأشْعارِ، فكانَتْ تلكَ النتيجـةُ كسبيكةٍ مفرّغةٍ من جميعِ الأصْناف التي تُخرجُها المعَادِنُ. وكما اغْترفَ من وادٍ مدّته سُيولٌ جَارِيةٌ من شعاب مختلفة وكطيب تركّب من أخلاط من الطّيب كثيرةٍ، فيُستغْرَبُ عيانهُ، ويغمضُ مستنبطَهُ »[2]. ويدلل ابن طباطبا على صحّة رأيه هذا بما يرويه عن خالد بن عبد الله القسري الذي قال: « "حفظني أبي ألف خُطبةٍ ثم قال لي: تناسَها؛ فتناسيْتُها؛ فلم أردْ بعد ذلك شيئًا من الكلام إلا

3 – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته/الشعر المعاصر، ج 3، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء 1990م، ص 182.

1 – محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج 1، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، ط 1، القاهرة 1974م، ص 07.

2 – محمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، ط 3، الإسكندرية د ت، ص 48.

سَهُلَ عليَّ". فكان حِفْظُه لتلكَ الخُطبِ رياضةً لفهْمِه، وتهذيبًا لطبعِه، وتلقِيحًا لذِهْنِه، ومادَّةً لفصَاحَتِه، وسببًا لبلاَغتِه ولسَنِه وخطَابتِه »[3]. ويتعرّض القاضي الجرجاني* إلى الفكرة نفسها ويقرّرها فيما أسماه بـ(الدّربة) فرأى أنّ « الشّعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطّبع والرِّواية والذكاء ثم تكون الدّربة مادة له وقوة لكل واحد من أسبابه... »[1]. ويتابع أبو هلال العسكري (ت 395هـ) هذين النّاقدين في التّنبّه إلى ضرورة اطّلاع الشّاعر المحدث على التّراث الشّعري القديم ليتكوّن الإطار الشّعري الذي يعتبر الأساس الأوّل في عملية الإبداع الفنّي، فيقول إنّه « لولا أنّ القائل يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول... وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين »[2].

تؤكّد هذه النّصوص ضرورة استيعاب التّجارب السّابقة، وحفظ النّصوص القديمة واستعادتها في مضامينها وصورها وتراكيبها من قبل المبدع، أثناء بناء تجربته الخاصّة، حتّى يستقلّ بشخصيته، ويتميّز بإبداعه عن غيره، ويتمّ له النّضج الحقيقي. ولهذا كان ينصح الشّاعر المحدث/المبتدئ بأن يقرأ آلاف الأبيات الشّعرية المنتقاة من عيون الشّعر العربي، ويحفظها، ثمّ ينساها ليبدع من عنده، ويجد شخصيته الشّعرية، مثلما فعل خلف الأحمر (ت180هـ) عندما « اشترط على تلميذه أبي نواس في محاولاته الأولى لنظم الشعر، أن لا يكتب الشعر إلا بعد أن

---

3 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

* « هو علي بن عبد العزيز بن الحسن بن علي بن إسماعيل، المعروف بأبي الحسن قاضي الرّي في أيام الصّاحب ابن عباد. وكان أديبا أريبا كاملا. مات بالرّي يوم الثلاثاء لست بقين من ذي الحجة، سنة اثنتين وتسعين وثلاثمائة، وهو قاضي القضاة بالرّي حينئذ... وكان الشيخ عبد القاهر الجرجاني قد قرأ عليه واغترف من بحره. وكان إذا ذكره في كتبه تبخبخ به وشمخ بأنفه بالانتماء إليه... طوّف في صباه البلاد وخالط العباد، واقتبس العلوم والآداب، ولقي مشايخ وقته، وعلماء عصره، وله رسائل مدونة وأشعار مفننة، وكان جيِّد الخط مليحا يشبّهُ بخط ابن مقلة... وللقاضي عدّة تصانيف منها: كتاب تفسير القرآن المجيد، كتاب تهذيب التاريخ، كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه ». ينظر: أبو عبد الله ياقوت عبد الله الرومّي الحموي، معجم الأدباء أو إرشاد الأديب إلى معرفة الأديب، المجلد الرّابع، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت 1991م، ص 158- 160.

1 – القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، ط 4، بيروت 1966م، ص 15.

2 – أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، ص 217.

يحفظ أربعة ألف بيت من الشعر، وبعد أن حفظها، أمره أن ينسى كل ما حفظه من الشعر. ويبدأ من لا شيء »[3]. وذلك للاقتداء بالفحول في طريقة نظمهم للشّعر والسّير على خطاهم.

وتبعا لهذا، فإنّ الكتابة لا تنطلق من العدم أو من لا شيء، وإنّما تخضع لما تختزنه الذّاكرة من نصوص وتأمّلات، بطريقة واعية أو لاواعية، ومن ثمّ يقع التّماثل في المعاني والتّشابه بين أقوال الأدباء. وقد تفطّن النّقاد والشّعراء على حدّ سواء إلى هذه الظّاهرة، فتحدّثوا عنها على نحو ما فعل الآمدي (ت 371ه) الذي أشار في كتابه (الموازنة) إلى أنّ البحتري (ت 284هـ) « استعار بعضَ معاني أبي تمام؛ لقرب البلدين، وكثرة ما كان يَطْرُق سمعَ البحتريِّ من شعر أبي تمام فَيُعَلِّقُ شيئًا من معانيه، معتمِدًا للأخذ أو غيرَ معتمد »[4]. ومن هنا يمكن تلخيص فكرة (التّناص) أو (التّداخل النّصّي) في النّقد العربي القديم إلى نوعين رئيسين:

أوّلهما: التّناص غير الواعي/اللاّشعوري:

ويعني وقوع التّماثل والتّشابه في معاني الشّعراء دون أن يكون لأحدهم سابق معرفة أو اطّلاع على شعر غيره، ويحدث ذلك نتيجة تشابه ظروف البيئة الاجتماعية والطّبيعية، وطبيعة اللّغة، وظروف العصر بين الشّعراء. وقد عرفت هذه الظّاهرة في النّقد العربي القديم منذ الجاهلية؛ إذ ادّعاها قوم في بيت امرئ القيس الذي يقول فيه:

وقوفاً بها صحبي عليَّ مطيّهم يقولون لا تهلك أسًى وتجمَّلِ

وبيت طرفة بن العبد الذي لا يختلف عن بيت امرئ القيس إلّا في القافية، إذ يقول:

وقوفاً بها صحبي عليَّ مطيّهم يقولون لا تهلك أسًى وتجلَّدِ

اصطلح النّقاد القدامى على هذه الظّاهرة بـ (الموارِدة/توارد الخواطر). فقد سُئل أبو عمرو بن العلاء (ت159ه) عن اتّفاق الشّعراء في الألفاظ والمعاني مع عدم التقائهم أو سماعهم بعضهم بعضا، فقال: « تلك عقول رجال توافت على ألسنتها، وسئل أبو الطيب عن مثل ذلك

3 – سعيد سلام، التناص التراثي في الرواية الجزائرية، أطروحة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر 1998م، ص 92.

4 – الحسن بن بشر بن يحي الآمدي، الموازنة، ج 1، تحقيق محمد محي الدّين عبد الحميد، دار المسيرة، بيروت 1944م، ص 13.

فقال: الشعر جادة، وربما وَقَعَ الحافر على موضع الحافر »[1]. ولا يُعدّ مثل هذا التّشابه في الإنتاج الفنّي، في منظور النّقاد الأقدمين، عيبا أو ضعفا إبداعيا، بل على العكس من ذلك؛ فهم يرون أنّ العملية التّناصية اللاّواعية تجعل النّصّ يصل إلى مستوى إبداعي لا يمكن الوصول إليه من دون التّناص.

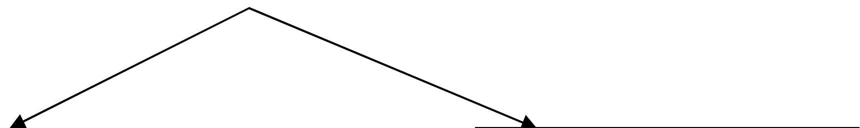
ثانيهما: التّناص الواعي/الشّعوري:

ويقصد به توظيف الأديب شاعرا كان أم ناثرا، عن وعي وقصد ورغبة، لنصوص تراثية تمتلك طاقات إيحائية من شأنها أن تكسب نصّه الخاص قيمة فنّية إضافية له، فقد يستعان ببعض الجزئيات الأدبية قصد الزّينة أو المتعة، أو لتكون بمثابة حكمة تخلص بعض المواقف، أو قصد تدعيم بعض المعاني وتوكيدها. ويتمظهر هذا النّوع من التّفاعل في الاقتباس والاستشهاد والتّضمين والسّرقة وغير ذلك.

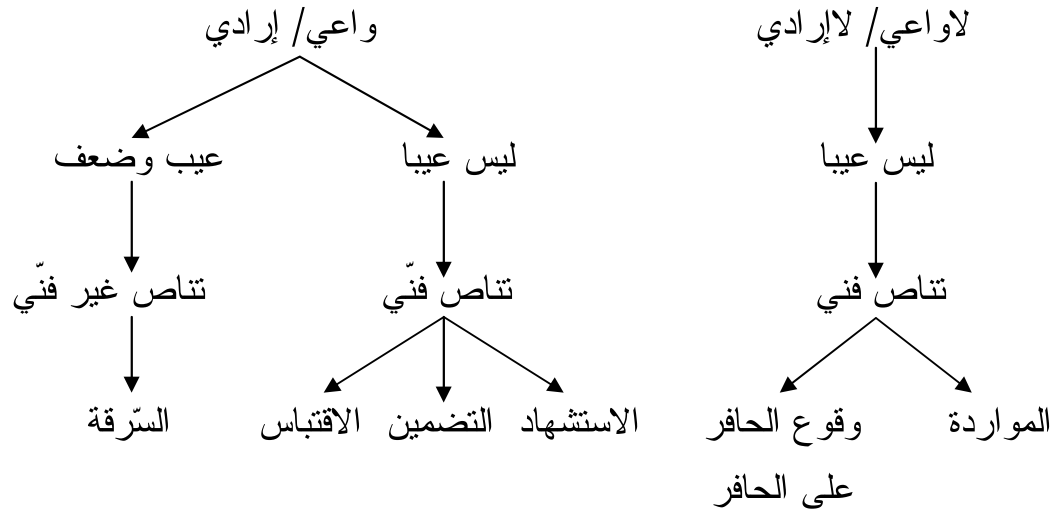
وقد عمل النّقاد والشُّراح على دراسة هذه العمليات التّناصية، وكانت غاياتهم الأولى في ذلك التّأكيد على مدى خصوصية النّصوص وإرجاعها إلى أصحابها الحقيقيين. وبناء على ذلك فسّروا كثيرا من الأشعار التي وقفوا عندها، وكان دليلهم في ذلك ومرشدهم النّصوص المرجعية التي استخدموها كأدوات نقدية، كانوا بوساطتها يصدرون أحكامهم النّقدية على إبداعية المبدعين. كما كانوا ـــــ في الغالب ـــــ يردّدون ويكرّرون أنّ الحاضر امتداد للماضي، ويدرسون النّصوص الجديدة بناء على هذا النّحو، ويبحثون في التّوظيفات الجديدة للنّصوص القديمة، ويبيّنون مدى توفيقها في موضعها الجديد الذي وضعت فيه، ومدى نجاح الشّاعر واستفادته من الأدوات التّعبيرية القديمة في التّعبير عن معانيه وأفكاره في عصره. ويتجلّى ذلك بوضوح في دراسات نقّاد القرن الرّابع الهجري عموما، وفي كتاب (الوساطة بين المتنبي وخصومه) للقاضي الجرجاني خصوصا.

ومما تقدّم ذكره، يمكن التّمثيل لنوعي (التّناص/التّداخل النّصي) في النّقد العربي القديم بالشّكل الآتي:

التّناص/ التّداخل النّصي



1 – أبو الحسن بن رشيق القيرواني اللأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 2، تحقيق محمد محي الدِّين عبد الحميد، دار الجيل، ط 5، بيروت 1401هـ/ 1981م، ص 289.



ومهما يكن من أمر، فإن التّناص من الأمور الضّرورية في الإنتاج النّصّي عند العرب وقد عبّر عبد الله الغذامي عن هذه الحقيقة قائلا إنّ « ظاهرة تداخل النصوص هي سمة جوهرية في الثقافة العربية حيث تتشاكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل »(1). فالتّناص أمر لا بدّ منه، وهو موجود في كلّ نصّ شعري « لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتها، ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته»(1). ولهذا فإنّ كلّ جديد لا يتسنى له الوجود إلاّ في الانبثاق من القديم. وبناء على هذا تلزم الشّعراء تناول « المعاني ممن تقدّمهم، والصّب على قوالب من سبقهم »(2). أي أنّ الاطّلاع على آثار السّابقين أوّل شروط الإبداع وأهمّ وسائله. ومن هنا تتسرب بعض معاني الأقدمين وصورهم في شعر المحدثين، وقد يحدث ذلك بطريقة لاواعية نظرا لكثرة حفظ الشّعر وروايته، أو عن قصد ورغبة من الشّاعر المحدث في الإتباع والتّقليد، وفي هذه الحال قد يكون إمّا معجبا بشاعر معين فيعمد إلى تقليده حتّى يظفر بالنّجاح الذي ظفر به، ويمثل المنزلة التي بلغها كما كان المتنبي (ت354ه) بالنّسبة لأبي تمام (ت231ه)، أو لأنّه « يقف محصورا بين لفظ قد ضيق مجاله وحذف أكثره، وقل عدده، وحظر معظمه، ومعان قد أخذ عفوها، وسبق إلى جيدها »(3). فتتوه

---

1 – عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة: مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، ط 2، الكويت/ مصر 1992م، ص 119.

1 – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، ص 123 .

2 – أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، ص 217.

3 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 52.

به السّبل، ويعسر عليه القول، ممّا يجعله يلجأ إلى التّراث الشّعري ليغترف منه، محاولا تجديد معاني القدماء، وذلك عن طريق وضعها في صور، أي تحويرها بالصّياغة الجديدة مادامت المعاني قد استأثر بها القدماء، وأنّ الأوّل لم يترك للآخر شيئا، ومن ثمّ لا بدّ للمحدثين من التّوارد عليها. وبهذا يكون حضور النّصوص الغائبة في التّجربة الإبداعية الجديدة أمرا لا مناص منه، بل إنّه أساس نجاح هذه الأخيرة.

وممّا سبق ذكره، فإنّ التّفاعل النّصّي من أصول النّصّ وثوابته في النّقد العربي القديم ولذلك لا وجود لنصّ مكتف بذاته ومستقل عن غيره، وإنّما كلّ نص تابع للتّجارب السّابقة والمعاصرة. إنّه حلقة لسلسلة طويلة تتوارد عليها الأجيال، أو إنّه ــــــــ على حدّ تعبير عبد الله الغذامي ــــــــ « يدخل في شجرة عريقة وممتدة تماما مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ، كما أنه لا يفضي إلى فراغ، إنه نتاج أدبي لكل ما سبقه من موروث أدبي، وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه »[4]. وهذا أحمد بن أبي طاهر (ت280هـ) يؤكّد هذه الفكرة ويفسّر ما ذهب إليه المحدثون من أنّ النّصّ باعتباره لغة يمثّل شبكة لا متناهية من التّحولات والتّكييفات الدّلالية للنّصوص السّابقة والمعاصرة له التي تجمّعت فيه وتفاعلت نصّيا، فيقول إنّ « كلام العرب ملتبس بعضه ببعض، وآخذ أواخره من أوائله. والمبدع منه والمخترع قليل، إذا تصفحته وامتحنته والمحترس المحتفظ المطبوع بلاغة شعرا من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه آخذا من كلام غيره، وإن اجتهد في الاحتراس، ويخلل طريق الكلام، ويباعد في المعنى، وأقرب في اللفظ، وأفلت من شباك التداخل. فكيف يكون ذلك المتكلف المتصنع والمعتمد القاصد. قال: وقد رأينا الأعرابي... لا يقرأ ولا يكتب ولا يحفظ، ولا يتمثل ولا يحذو، ولا يكاد يخرج كلامه عن كلام قبله، ولا يسلك إلا طريقة وقد ذللت له. ومن ظن أن كلامه لا يلتبس بكلام غيره، فقد كذب ظنه وفضحه امتحانه... ولو نظر ناظر في معاني الشعر والبلاغة حتى يخلص لكل شاعر بليغ ما انفرد به من قول، وتقدم فيه من معنى، لم يشركه فيه أحد قبله ولا بعده، لألفى ذلك قيلا معدودا ونزرا محدودا »[1]. ومن هنا يجوز الاعتقاد في تفطّن أحمد بن أبي طاهر إلى ماهية التّناص/التّفاعل النّصّي، فهو لا يكاد يختلف

---

4 – عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة: مقالات في النقد والنظرية، ص 111.

1 – محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، ج 2، تحقيق جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، بغداد 1979م، ص 28.

عمّا ذهب إليه رولان بارت من أنّ « الأدب نفسه لم يكن أبدا سوى نص واحد »[2]. وأنّ كلّ نصّ فيه آثار سابقة لغيره.

وكنتيجة لما تقدّم ذكره، يمكن القول إنّ العرب كانت تمارس فعل التّناص ـــــــ لاسيما في الخطاب الشّعري ـــــــ دون أن تسميه، في حين استخدمت مجموعة مفاهيم قريبة من مفهوم هذا المصطلح الحديث. فلقد ألّفت كثير من الكتب النّقدية وغير النّقدية تتصدّى للحديث عن معالجة اللاّحقين للمعاني التي تناولها السّابقون من الشّعراء، أو بعبارة أخرى تناولت هذه المؤلّفات الحديث عن سرقات الشّعراء فيما بينهم. ولمّا كانت السّرقة ـــــــ كما يقول جيرار جينيت ـــــــ صنفا من أصناف التّناص، فإنّه بإمكاننا اعتبار السّرقات الأدبية التي انشغل بها النّقاد والبلاغيون العرب القدامى انشغالا كبيرا لمدة قرنين على الأقل هي البداية الحقيقية للمفهوم ما بعد الحداثي والمصطلح النّقدي الذي استخدم للدّلالة عليه وهو (التّناص). أو بعبارة موجزة هي تناص مبكر. ومن ثمّ « يصبح التناص في الواقع هو الصياغة ما بعد الحداثية البراقة للسرقات الأدبية المقننة »[3].

4- السّرقات الشّعرية: مفهومها وتاريخها

يعدّ موضوع السّرقات الشّعرية من أهمّ الموضوعات التي عني بها النّقد العربي القديم، ومن أكثر القضايا التي شغلت نقّاد الأدب وأصحاب البلاغة على حدّ سواء منذ بداية القرن الثّالث الهجري ـــــــ على الأقل ـــــــ حتّى نهاية القرن الخامس. حيث إنّه لا يكاد يوجد مُؤلَّف نقدي أو بلاغي قديم لم يتعرض، بدرجة أو بأخرى، إلى قضية السّرقات بين الشّعراء: سرقات المحدثين من القدامى، وسرقات المعاصرين بعضهم من بعض. وذلك بهدف الوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبية المنسوبة إلى أصحابها، والكشف عن نواحي الابتداع والإتباع فيها.

---

2 - Roland BARTHES, S–Z, édition Seuil, Paris 1970, p 19.

3 - عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة: نحو نظرية نقدية عربية، ص 452.

ولقد كانت دراسة النّقاد العرب القدامى لقضية السّرقات الشّعرية وانشغالهم بها البداية الحقيقية للنّقد التّطبيقي، بل للنّظرية الأدبية العربية نفسها. هذا محمد زكي العشماوي يؤكّد الدّور الكبير الذي لعبته السّرقات الشّعرية في تأصيل الممارسات التّطبيقية تأصيلا كاملا في الفكر العربي وثقافته، وفتح الباب أمام التّنظير النّقدي والبلاغي فيما بعد، فيقول: « ولعلنا لا نغلو في القول إذا قلنا بأن ميدان السرقات كان يمثل في تلك الحقبة لب الدراسة النقدية، فقد كانت السرقات الشعرية هي الباب الذي تنفذ منه أغلب القضايا المتصلة بالنقد. هذا إلى أن السرقات قد مهدت بطبيعتها للنقد التحليلي وإلى الموازنة والمقارنة بين الشعراء. فقد كان من الطبيعي أن يعرض الناقد السرقة أن يأخذ أولا في دراسة الأبيات عند كل من السارق والمسروق منه ثم دراسة أوجه الشبه بينهم. ومن هنا نشأت فكرة الموازنة بين الشعراء، ثم اتسع ميدانها لأكثر من موضوع السرقة فأخذت تتطور عندما تناولت أكثر من جانب من جوانب الدراسة بين الشاعرين، كما حدث في كتاب الموازنة، عندما تعرض للأخطاء التي وقع فيها كل شاعر، وكانت هذه مجالا خصبا لتناول كثير من الشعر بالدراسة والتحليل »[1].

ولكن نجد، على الطّرف النّقيض، محمد عزام يذهب في مؤلَّفه (النص الغائب) إلى أنّ النّقاد العرب القدامى قد انشغلوا بقضية السّرقات الشّعرية طويلا، حيث صبّوا جهودهم في تتبّع المعاني والألفاظ في القصائد عبر العصور، وعرضوا ــــــ حسبه ــــــ عضلاتهم الثّقافية، مؤيّدين أو معارضين، في قضية يراها خاسرة. إذ لو أنّهم آمنوا بمسألة المثاقفة، وبقضية التّأثر والتّأثير لكفاهم ذلك شر القتال، ولجأوا ــــــ في معتقده ــــــ بمسائل أجدى للنّقد الأدبي، ذلك أنّ معالجة قضية السرقات ــــــ في تصوره ــــــ قد أخرجت النقد الأدبي عن قضاياه الأساسية، وجعلته يقدم شهادة عجزه بعد أن أصبحت بابا ثابتا من أبواب الكتب النقدية، أو البلاغية [1].

وأيًا كان الأمر، فإنّ موضوع السّرقات من أكثر القضايا التي تناولها هؤلاء النّقاد، ومن أنفس الموضوعات التي تعالج الأدب وتنقده نقدا يتراوح بين الموضوعية والذّاتية، كما ستتمّ الإشارة إليه فيما بعد، ولكن بدايةً لا بدّ من الوقوف على مفهوم كلمة (السّرقة) في اللّغة العربية، حتّى يتّضح لنا سبب ارتباط التّناص/التّداخل النّصّي عند القدامى بالجانب الأخلاقي، أو بعبارة

1 – محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت د ت، ص 345.

أخرى لمعرفة مدى تأثير ذلك المفهوم على التّفاعل السّلبي للعلاقات النّصية في النّقد العربي القديم.

جاءت لفظة (السّرقة)، في اللّغة العربية، من سرق « يسرقه سرَقًا وسرِقًا واستَرَقَه... والاسم السَّرِق والسَّرقة... والسَّرق: مصدر فعل السَّارق ... والسَّرق عند العرب من جاء مستترًا إلى حرز فأخذ منه ما ليس له، فإنْ أخذ من ظاهر فهو مختلس ومستلب ومنتهب ومحترس، فإن مَنَعَ مما في يديه فهو غاصب... والمُسَارَقَة والاستراق والتَّسَرقُ: اختلاس النظر والسمع... »[2]. السّرقة، إذن، تبعا لهذا المفهوم، هي ــــــــ بعبارة موجزة ــــــــ سلب حقوق الغير والتّعدي على ما يمتلكون. وهي قديمة؛ عرفتها الإنسانية منذ أن وجدت الإنسانية نفسها بفضائلها ورذائلها. على أنّها كانت في المجتمع البدائي تتناول الماديات فقط، أي كلّ ما يمتلكه الإنسان من أشياء محسوسة يضع يده غيره عليها، ولكن « لما ارتقى الفكر الإنساني بارتقاء مظاهر الحضارة المختلفة، أصبح للسرقة مدلولات أخرى، وتبعا لذلك أصبحت تتناول المعنويات كما كانت تتناول الماديات، وأصبحت الأفكار الإنسانية موضعا للسطو تماما كالمال والعقار »[3].

أمّا المعنى الاصطلاحي لكلمة (السّرقة)، فقد استعير من المعنى اللّغوي لها، ليدلّ على الفعل ذاته، وهو (السّرقة)، وإن كان هناك من اختلاف فهو في ماهية ونوع المسروق فقط. وتحسن الإشارة، في قضية الحال، إلى أنّ ماهية كلمة (السّرقة) قد اختلفت بين النّقاد في الأدب العربي القديم، وذلك تبعا لاتجاه كلّ ناقد ونزعته في الانتصار للمعنى أو للفظ؛ فهناك من رأى أنّها ــــــ أي السّرقة ــــــ هي « ما نقل معناه دون لفظه، وأبعد في أخذه »[4]. على أنّ هناك من قصر السّرقة على « البديع الذي ليس للناس فيه اشتراك »[1]. وهناك من النّقاد من يرى أنّ السّرقة تكون في أخذ المعنى بلفظه ولا تكون في المعاني والأفكار؛ ذلك أنّ « المعاني مشتركة بين العقلاء فربما وقع المعنى الجيد للسوقي والنبطي والزنجي... وإنما تتفاضل

---

1 – ينظر: محمد عزام، النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001م، ص 129.

2 – ابن منظور، لسان العرب، المجلد العاشر، مادة (سرق)، ص 186.

3 – محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، ص 12، 13.

4 – ابن رشيق، العمدة، ج 2، ص 280، 281.

1 – الآمدي، الموازنة، ج 1، ص 50.

الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها »[2]. حيث إنّه من أخذ معنًى بلفظه كان له سارقا، ومن أخذه ببعض لفظه كان له سالخا، ومن أخذه فكساه من عنده أجود من لفظه كان هو أولى ممّن تقدمه. على أنّ « اتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وتركه كل معنى سُبِقَ إليه جَهْل، ولكن المختار له... أوسط الحالات »[3].

وقضية السّرقات الشّعرية قديمة في الأدب العربي، ومعروفة لدى النّقاد والشّعراء على حدٍّ سواء؛ فهي « داء قديم وعيب عتيق »[4]. كما إنّها « باب متَّسع جدًا، لا يقدر أحد من الشعراء أن يَدَّعي السلامة منه »[5]. إذ إنّها حاضرة حتّى في شعر الفحول الموهوبين الذين لهم ثقلهم، أذكر منهم ــــــــ على سبيل التّمثيل لا الحصر ــــــــ طرفة بن العبد الذي أخذ بيت امرئ القيس ــــــــ الذي سبقت الإشارة إليه ــــــــ ولم يغير فيه غير قافيته فحسب، وكذلك زهير بن أبي سلمى الذي سرق بيتا لأوس بن حُجر بمعناه ولفظه دون تغيير، والبيت هو:

إذَا أَنْتَ لَمْ تَعْرِضْ عَن الجهْل والخنا أصبتَ حليمًا أو أصابكَ جاهلُ

وقد كان الأصمعي (ت 216هـ) يشكّ في كتابه (فحولة الشعراء) في سرقة النّابغة الجعدي لقدر كبير من الشّعر، فيقول: إنّه « أُفْحِم ثلاثين سنة بعد ما قال الشعر ثم نبغ ... والشِّعر الأول من قوله جيِّد بالغ والآخر كلّه مسروق وليس بجيِّد »[6]. بل إنّ الأصمعي يتّهم امرأ القيس بالسّرقة فقال إنّ كثيرا من أشعاره لصعاليك كانوا معه [7].

ومهما يكن من أمر، فإنّ السّرقة، في الشّعر العربي، قديمة قدم الشّعر ذاته، فهي موجودة منذ العصر الجاهلي، ولكنها كانت ــــ آنذاك ــــ محدودة لما تلاه من العصور، وفاضحة ــــ في معظمها ــــ حيث تخلو من أيّ تحوير فنّي. أمّا

2 – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 217.

3 – ابن رشيق، العمدة، ج 2، ص 281.

4 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 214.

5 – ابن رشيق، العمدة، ج 2، ص 280.

6 – عبد الملك بن قُرَيْب بن عبد الملك الأصمعي، فحولة الشعراء، تحقيق المستشرق تشارلس تورّي، تقديم صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، ط 2، بيروت 1400هـ/ 1980م، ص 19.

7 – ينظر: المصدر نفسه، ص 10.

في عصر صدر الإسلام، فقد أصبحت السّرقة أكثر شيوعا وانتشارا، ولم يسلم منها إلّا قلّة قليلة، حيث اتّهم بها حسان بن ثابت والحطيئة وكعب بن زهير وغيرهم.

أما في العصر الأموي، فقد أخذت دائرة السّرقات الشّعرية تتّسع باتساع دائرة الشّعر نفسه؛ حيث اشتدّت نارها وتراشقت سهامها بسبب العصبيات القبلية، والخصومات النّقدية، وتفشي النّزاعات والانقسامات السّياسية. وتؤكّد بعض الرّوايات السّرقة في وضح النّهار؛ حيث يجاهر بها ويعترف بها أصحابها، وهي أقرب إلى السّطو أو ما أسماه النّقاد بـ(الإغارة)، كما كان يقوم به الفرزدق (ت110هـ) مُهدّدا من لا ينصاع له بالاختيار بين بيته الشّعري وعرضه، مثلما فعلها مع ذي الرّمة (ت117هـ)، والشمردل اليربوعي (ت80هـ)، وجميل بن معمر (ت82هـ) وغيرهم. ويقول الأصمعي عنه ـــ أي الفرزدق ـــ بأنّ « تسعة أعشار شعره سَرِقَةٌ... وأما جرير فله ثلاثون قصيدة ما علمته سرق شيئا قطُّ إلا نصف بيت »[1]. ويروي المرزباني (ت384هـ) عن أحمد بن أبي طاهر أنّه قال إنّ « الفرزدق يصلت على الشعراء ينتحل أشعارهم، ثم يهجو من ذكر أن شيئا انتحله وادّعاه لغيره، وكان يقول: ضوال الشعر أحب إليّ من ضوال الإبل، وخير السرقة ما لم تقطع فيه اليّد »[2]. ولم يكن الفرزدق الشّاعر الوحيد الذي سرق الشّعر في العصر الأموي، وإنّما جرير (ت110هـ) أيضا، وكثير (ت105هـ)، والأخطل (ت90هـ)، والقطامي (130هـ) وغيرهم. وعليه يمكن القول إنّ السّرقات الشّعرية قد استفحل أمرها في العصر الأموي.

ولكن إذا أتينا إلى العصر العبّاسي، فإنّنا سنجد أنّ دائرة الاهتمام بالسّرقة قد اتّسعت كثيرا إلى حدّ لم تبلغه في العصور السّابقة. فقد تجاوزت سرقة شعر الشّعراء إلى سرقة الأمثال وأقوال الحكماء والفلاسفة، ولم تعد السّرقة حكرا على الشّعر فقط، وإنّما وجدت في النّثر كذلك، « فليس ينكر أثر القرآن الكريم في الأدب جميعه، وأنه هو والسنة الشريفة قد أثرا في الخطابة والترسل منذ القرن الأول، وليس من ينكر هذه الصلات الفنية والمعنوية بين عبد الحميد وابن المقفع، وبين زياد والحجاج، وبين كتاب العصر العباسي الأول، وبين الجاحظ وتلاميذه، وكيف كانت مقامات الحريري تقليدا لمقامات البديع... »[1]. ولهذا أثارت السّرقات، في العصر

---

1 – الأصمعي، فحولة الشعراء، ص 19.

2 – أبو عبيد الله بن عمران المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق محمد علي البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة 1959م، ص 83.

1 – أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة، ط 10، القاهرة 1999م، ص 265.

العباسي، حركة نقديّة ضخمة؛ إذ ألّفت بحوث وكتب عديدة تتحرّى عن أصالة الشّاعر، ومـدى ابتداعه في فنّه، ومعرفة ما إذا كان هذا الشّاعر مبدعا لم يعتمد على أحد أم مقلّدا متأثّرا بغيره، فكثرت الأقوال في السّرقات وفي طبيعتها، واتّساعها، وتأثيرها في أقدار الشّعراء.

ومع ظهور الاتّجاه الجديد في شعر جماعة المحدثين من أصحاب البديع الذين استحدثوا في الشّعر طرائق جديدة، انقسم النّقاد إلى مؤيّدين ومعارضين، وكلّ من الفريقين تعصّب وتغالى في ادّعاءاته، فتأجّجت الخصومات بين اتّجاه القديم والحديث، أي بين أنصـار عمـود الشّـعر وأصحاب البديع والصّنعة اللّفظية الذين جدّدوا في المعاني والأساليب، فـ « كان النقـاد لهـم بالمرصاد، ولم يتقبلوا تجديدهم ذلك بسهولة، فتعقبوهم للازدراء بما قالوا من شعر، فعابوا اللغة واتهموا أساليبهم بالضعف ورموهم بالسرقة والاتكاء على القدماء في معانيهم وأساليبهم كـذلك، ولم يألوا في ذلك جهدا، وتعقبوا ما يمكن وما يتوهم أخذه، وبلغوا في ذلك مبلغا عجيبا ظهر فيه التمحل والتعسف »(2).

وقد أذكت هذه الحركات النّقدية النّشطة قضية السّرقات، فألّفت فيها كتب كثيرة متنوّعـة وتراشقت الشّعراء بتهمتها، فلم يسلم شاعر مهما علا شأنه من هـذا الاتهـام، كـأبي نـواس (ت198هـ)، وأبي تمام، والبحتري، والمتنبي، حيث ألّف مهلهل بن يموت (ت334هـ) كتابا في سرقات الأوّل، ووضع كلّ من أحمد بن أبي طاهر طيفور، وأحمد بن عمـار مؤلّفـا فـي سرقات الثّاني، كما أخرج أبو ضياء بشر بن يحي سرقات البحتري من أبي تمام. أمّا المتنبـي، فقد تتبّع سرقاته عدد كبير من النّقاد كالصّاحب بن عباد (ت385هـ)، والحاتمي (ت388هـ)، وابن فارس (ت395ه)، وابن وكيع التنيسي (ت393هـ)، وابن دهان (ت569ه)، وغيرهم.

وقد اختلفت مناهج هذه الكتب في دراستها لقضية السّرقات، وتباينـت اتّجاهاتهـا فـي التّأليف إلاّ أنّها تكاد تكون متّفقة في أكثر من موضع من مشكلة السّرقات، أي هناك تماثل فـي النّظرات العامّة للقضية، وشبه اتّفاق في طريقة معالجتها؛ حيث إنّ رصد هؤلاء النّقاد لتفاعـل النّصوص فيما بينها وملاحظة توظيف النّصوص القديمة في النّصوص الجديدة، وقتئـذ، كـان يعتمد على المعالجة الجزئية والموضعية فقط، كأن يقول النّاقد إنّ الشّاعر الفلاني المحدث قـد أخذ معنى بيت الشّاعر القديم الذي سبق إليه، وما شابه ذلك، كما إنّ الرّؤية التي كان ينظر بها النّقاد القدامى إلى السّرقات كانت بلاغية صرفة، حيث كان التّركيز يكاد ينحصر فيمـا أخـذه

2 – محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى آخر القرن الرابـع الهجـري، منشـأة المعـارف، ط 3، الإسكندرية 1996م، ص77، 78.

الشّاعر اللاّحق من الشّاعر السّابق، وتركيز الاهتمام على نقاط القوّة والضّعف فيه، والبحث عن الرّوابط التي تجمع بين شاعرين، ويكون الانحياز في غالب الأحيان إلى تفضيل السّابق على اللاّحق، أي تبعا لاتّجاه النّاقد ونزعته في الانتصار للقديم أو مناوأته. وقد انجرّ عن تلك النّظرة الجزئية البسيطة التي عالج بها القدماء موضوع السّرقات إطلاق كثير من المصطلحات والمفاهيم والتّسميات التي تدخل في باب السّرق.

ومهما يكن من أمر اتّفاق أو اختلاف أساليب النّقاد في معالجة سرقات الشّعراء وتناولهم لها، فإنّ بعض الباحثين المحدثين يميلون إلى القول بأنّ دراسة السّرقات دراسة منهجية لم تظهر إلّا عندما ظهر أبو تمام، ومن بين هؤلاء نجد محمد مندور الذي تبنّى هذا الرّأي استنادا إلى أمرين:

أوّلهما: قيام خصومة عنيفة حول هذا الشّاعر، والثّابت أنّ مسألة السّرقات قد اتّخذت سلاحا قويّا للتّجريح. وقد ألّفت عدّة كتب لإخراج سرقات أبي تمام.

ثانيهما: أنّ أصحاب أبي تمام عندما قالوا: إن شاعرهم قد اخترع مذهبا جديدا وأصبح إماما فيه، لم يجد خصوم هذا المذهب سبيلا إلى ردّ ذلك الادّعاء خيرا من أن يبحثوا للشّاعر عن سرقاته ليدلوا على أنّه لم يجد شيئا وإنّما أخذ عن السّابقين ثمّ بالغ وأفرط [1].

ويستدّل مندور على صحّة ما ذهب إليه ممّا لاحظه طه أحمد إبراهيم في كتابه (تاريخ النقد الأدبي عند العرب) من أنّ لفظ (السّرقات) لم يستخدمه النّقاد المجردون عن الهوى كابن قتيبة (ت271هـ) الذي « لا يستعمل لفظ السرقة في الإسلاميين ومن قبلهم، وأنه لم يجار معاصريه في هذا الاستعمال الذين أكثروا منه في نقد المحدثين »[2]. وإنّما استخدم ألفاظا أخرى كـ(الأخذ) ربما لأنّه لا يرى لنفسه بتّ الحكم على شاعر بالسّرقة كما فعل القاضي الجرجاني بعده في كتاب (الوساطة بين المتنبيّ وخصومه)، وهو الكتاب الذي تناول فيه دراسة ما عيب على أبي الطّيب في شعره، وما أخذ عليه العلماء من مآخذ، للوصول إلى الحكم المنصف والرّأي السّديد في قضية تخاصم فيها أنصار المتنبي وأعداؤه، أي محاولة التّوفيق بين الطّرفين والإصلاح بين الخصمين. ولمّا كانت السّرقات الشّعرية من أمهات المسائل التي عني بها النّقد

---

1 – ينظر: محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، مصر 1996م، ص 357، 358.

2 – طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة، ط1، دمشق 1937م، ص 163.

الأدبي على وجه العموم وأعيب عليها المتنبي واتّهم بها على وجه الخصوص، فقد خصّص القاضي الجرجاني فصلا مطوّلا للسّرقات في كتابه (الوساطة)، قرّر فيه منهجه الذي بحث في ضوئه ما ادّعاه النّقاد من سرقات على أبي الطّيب. فما هو هذا المنهج؟ وهل هناك أثر للتّناص في كتاب (الوساطة)؟

5- منهج القاضي الجرجاني في دراسته للسّرقات الشّعرية

يعدّ القاضي الجرجاني من النّقاد المنهجيين الذين درسوا موضوع السّرقات دراسة علمية ذات منهج معلّل مفصّل يهدف إلى الإقناع، إذ كان « أخص ما يمتاز به... انفساح أفقه في النظر، وقدرته على جمع أشتات ما يعرض له في تحليل حسن، وتعليل سائغ مقبول »[1]. فقد فصّل القول في الموضوع ـــــــ أي في السّرقات الشّعرية ـــــــ بصورة نجد فيها النّقد الموضوعي الدّقيق على العكس من الكتب التي أُلّفت قبله؛ إذ كانت تتّخذ من موضوع السّرقة سلاحا للانتقاص من الشّعراء ولإسقاطهم، كتلك الدّراسات والبحوث المتعدّدة المشارب، المتباينة الاتّجاهات التي كتبت حول أبي الطيب المتنبي وفنّه قصد هدمه « بدافع الغيرة والباطل في ثوب العلم والتحري عن الحقائق »[2]. وقد أشار القاضي الجرجاني إلى ذلك محذرا من التّحامل ، قائلا إنّه « متى طالعت ما أخرجه أحمد بن أبي طاهر وأحمد بن عمار من سرقات أبي تمام، وتتبّعه بشر بن يحي على المتنبي، ومهلهل بن يموت على أبي نواس، عرفت قبح آثار الهوى ، وازداد الإنصاف في عينك حسنا »[3]. ولهذا السّبب نبّه صاحب الوساطة إلى أنّ تهمة السّرقة لا تطلق جزافا لأنّ « هذا الباب يحتاج إلى إعمال الفكر، وشدّة البحث، وحسن النظر، والتحرز من الإقدام قبل التبيّن والحكم إلا بعد الثقة »[4]. وليس لأيٍّ كان القدرة على اكتشاف مواطن السّرقة وإرجاعها إلى أهلها الذين اخترعوها وابتدعوها، وكانوا السّباقين إليها، وإنّما هذا « الباب لا ينهض به إلا الناقد المتبصر، والعالم المبرِّز، وليس كل من تعرض له أدركه، ولا كل من أدركه استوفاه واستكمله»[5].

وبناء على هذا، تحرّج القاضي الجرجاني في موضوع السّرقة، وتردّد في الجزم فيه، حيث إنّه لا يدّعي القدرة على الإحاطة بجميع السّرقات أو إمكان تمييزها، كما إنّه يدعو إلى التّحرز في الحكم بالسّرقة والتّحفظ في ادّعائها، أي أنّه يرفض تسمية قضية التّشابه أو التّناظر بالسّرقة، ومن ثمّ نجده يحظر على نفسه بتّ الحكم على شاعر بالسّرقة، كما يحظر ذلك على غيره، فيقول: « ولهذا السبب أحظر على نفسي، ولا أرى لغيري بت الحكم على شاعر

1 – طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، ص165.

2 – محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، ص 69.

3 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 209.

4 – المصدر نفسه، ص 208.

5 – المصدر نفسه، ص 183.

بالسرقة »[6]. وربّما تعدّ هذه الكلمات الصّرخة النّقدية الأولى التي تحاول أن تخرج من الحكم الأخلاقي لتغطية قضايا التّناص.

ومن هذا المنطلق، تسلّح القاضي الجرجاني بالموضوعية في دراسته لقضية السّرقات مجرّدا من الهوى والتّعصّب والتّعنت، فكانت دراسته من الدّراسات المنصفة. وقد اعتمد في منهجه على القواعد الآتية:

5-1- قدم السّرقة في الأدب العربي:

يشير صاحب الوساطة إلى قدم السّرق في الأدب العربي، فهو بالنّسبة له « داء قديم وعيب عتيق »[1]. ولكنه ليس بالعيب الكبير على الشّاعر؛ إذ « مازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه »[2]. وهو بهذا يقرّر ما قرّره سابقه الآمدي حين نفى أن تكون « سرقات المعاني من مساوِئ الشعراء، وخاصة المتأخرين؛ إذ كان هذا بابًا ما تَعَرَّى منه متقدم ولا متأخر »[3]. من الواضح أنّ القاضي الجرجاني، في موقفه هذا، يلتمس عذرا لشعراء عصره الذين غمط النّقاد واللّغويون والنّحاة في حقهم؛ إذ إنّه لا يجعل السّرقة أساسا لإسقاط الشّاعر المحدث، ذلك أنّ السّابق استغرق المعاني ولم يترك للاّحق مجالا للاختراع، والابتداع، والإتيان بالجديد. ومن هنا يكون القاضي الجرجاني قد احتذى حذو ابن طباطبا العلوي في دفاعه عن الشّعراء المحدثين في التجائهم إلى البديع والصّنعة، وإلى اقتباس المعاني من الشّعراء السّابقين وأخذها ثمّ تعديلها، حيث يقول هذا الأخير في كتابه (عيار الشعر): « والمحنةُ على شعراءِ زماننا في أشعارِهم أشدُّ منها على من كان قبلَهم لأنهم قد سُبِقُوا إلى كلِّ معنًى بديع ولفظٍ فصيح، وحيلةٍ لطيفةٍ، وخلاَبةٍ ساحِرة. فإن أتوا بما يقصُر عن معاني أولئك، ولا يُربى عليها لم يُتَلَقَّ بالقَبُول وكان كالمطَّرِح المملُول »[4]. ولهذا السّبب أباح للشّاعر المحدث الاقتداء بأشعار الأقدمين، ولكن ليس الاقتداء « بالمسيءِ، وإنما الاقتدَاءُ بالمحْسِنِ »[5]. وهو نفسه ما ذهب إليه صاحب الوساطة حين اشتدّ دفاعه عن

6 – المصدر نفسه، ص .215

1 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص .214

2 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 – الآمدي، الموازنة، ج 3، ص 273.

4 – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 46، 47.

5 – المصدر نفسه، ص 47.

اتّهام المحدثين بسرقة معاني القدماء في قوله: « ومتى أنصفت علمت أنّ أهـل عصـرنا، ثـم العصر الذي بعدنا أقرب فيه إلى المعذرة، وأبعد من المذمة؛ لأن من تقدّمنا قد استغرق المعاني وسبق إليها، وأتى على معظمها؛ وإنما يحصل على بقايا: إما أن تكون تركـت رغبـة عنهـا واستهانة بها، أو لبعد مطلبها، واعتياص مرامها، وتعذر الوصول إليها؛ ومتى أجهد أحدنا نفسه وأعمل فكره، وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنه غريبا مبتدعا، ونظم بيتـا يحسـبه فردا مخترعا، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه، أو يجد له مثـالا يغـض مـن جنسه»[1]. وأكثر من هذا، يفسح القاضي الجرجاني للتّوارد مجالا واسعا لدفع تهمـة السّـرقة؛ حيث يقول إنّ الشاعر المحدث إذا وافق شعره « بعض ما قيل، أو اجتاز منه بأبعد طرف قيل: سرق بيت فلان أو أغار على قول فلان. ولعل ذلك البيت لم يقرع قط سمعه، ولا مرّ بخلـده؛ كأن التوارد عندهم ممتنع واتفاق الهواجس غير ممكن! »[2].

وبما أنّ ابتكار المعاني وابتداعها غدا أمرا مستحيلا على المحدثين ـــــ حسب القاضي الجرجاني ـــــ نظرا لاستغراق القدامى لها، فإنّ جهد وعناء المحدثين وهم يدورون حـول الباب المسدود يعادل عناء الابتكار« فالمعنى الجديد الذي يأخذه الشاعر ويطبعـه بشخصـيته، ويحوّره تحويرا فنيا، هو في الواقع شيء جديد يطرق السمع لأول مرة »[3]. ومن ثمّ تتحـوّل السّرقة من أكبر مثلبة وأعظم منقصة يوصف بها الأديب إلى عملية إبداعيـة تتطلّـب الفطنـة والذّكاء. وبهذا تكون نظرة القاضي الجرجاني إلى السّرقة نظرة إيجابية وضرورية في العمليـة الإبداعية وهي النّظرة ذاتها إلى التّناص حديثا.

5-2- أنواع السّرقات الشّعرية:

يرى القاضي الجرجاني أنّ الاهتداء إلى السّرقة وتمييز صنوفها من عمل جهابذة الكلام ونقّاد الشّعر، لأنّهم ـــــــــ حسبه ـــــــــ الخبراء والعـارفون بأسـرار الشّـعر ومواطنه، فيقول: « ولست تعد من جهابذة الكلام، ونقاد الشعر، حتى تميِّز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علما برتبه ومنازله، فتفصل بين السّرق والغصب، وبين الإغارة والاختلاس، وتعـرف الإلمام من الملاحظة، وتفرّق بين المشترك الذي يجوز ادِّعاء السرق فيه، والمبتذل الذي لـيس

---

1 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 214، 215.

2 – المصدر نفسه، ص 52.

3 – محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، ص 299.

أحد أولى به، وبين المختص الذي حازه المبتدئ فملكه، وأحياه السابق فاقتطعه، فصار المعتدي مختلسا سارقا، والمشارك له محتذيا تابعا، وتعرف اللفظ الذي يجوز أن يقال فيه: أخذ ونقل، والكلمة التي يصح أن يقال فيها: هي لفلان دون فلان»[1].

في هذا النّصّ إشارة إلى أنّ للسّرقة أنواع كثيرة، وقد حصرها القاضي الجرجاني في المصطلحات الآتية: السّرق، الغصب، الإغارة، الاختلاس، الإلمام، الملاحظة، المشترك الذي لا يجوز ادّعاء السّرق فيه، المبتذل الذي ليس أحد أولى به، المختص الذي حازه المبتدئ فملكه سواء أكان معنى أم صياغة، والأخذ. وبهذا يكون كتاب (الوساطة) الكتاب الأوّل الذي اجتمعت فيه هذه المصطلحات؛ ذلك أنّ النّقّاد القدامى استخدموا بعضها، وأثبت القاضي الجرجاني بعضها الآخر لأوّل مرّة، ولكن دون أن يقدم تعريفا لهذه الأقسام، وإنّما اكتفى بذكرها فقط. إلاّ أنّ هذا لا يمنع من تحديدها؛ وذلك بالاستعانة بنصّ لابن رشيق القيرواني (ت465هـ) يورد فيه تعاريف كلّ هذه المصطلحات، إلى جانب مصطلحات أخرى هي من وضع نقّاد آخرين، يقول فيه إنّ « الاصطراف: أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه، فإن صرفه إليه على جهة المثل فهو اختلاب واستلحاق، وإن ادعاه جملة فهو انتحال، ولا يقال "منتحل" إلا لمن اِدَّعى شعرًا لغيره وهو يقول الشعر، وأما إن كان لا يقول الشعر فهو مُدَّعٍ غير منتحل، وإن كان الشعر لشاعر أخذ منه غلبة فتلك الإغارة والغصب... فإن أخذه هبة فتلك المرافدة، ويقال: الاسترفاد، فإن كانت السرقة فيما دون البيت فذلك هو الاهتدام، ويسمى أيضا النسخ، فإن تساوى المعنيان دون اللفظ وخفي الأخذ فذلك النظر والملاحظة، وكذلك إن تضاد ودلّ أحدهما على الآخر، ومنهم من يجعل هذا هو الإلمام، فإن حوّل المعنى من نسيب إلى مديح فذلك الاختلاس، ويسمى أيضا نقل المعنى فإن أخذ بنية الكلام فقط فتلك الموازنة، فإن جعل مكان كل لفظة ضدّها فذلك هو العكس، فإن صح أن الشّاعر لم يسمع بقول الآخر ـــــــ وكانا في عصر واحد ـــــــ فتلك المواردة، وإن ألف البيت من أبيات قد ركب بعضها من بعض فذلك هو الالتقاط والتلفيق وبعضهم يسميه الاجتذاب والتركيب... »[2].

وقد استخدم القاضي الجرجاني في مواضع مختلفة مصطلحان آخران لم يضفهما إلى مجموع تلك المصطلحات المذكورة سابقا، أوّلهما اصطلاح (النّقل)، ويريد به نقل المعنى من غرض لآخر، فيقول بأنّ « الشاعر الحاذق إذا علق المعنى المختلس عدل به عن نوعه وصنفه

1 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 183.

2 – ابن رشيق، العمدة، ج 2، ص 281، 282.

وعن وزنه ونظمه، وعن رويِّه وقافيته، فإذا مرّ بالغبي الغفل وجدهما أجنبيين متباعدين، وإذا تأملهما الفطن الذكي عرف قرابة ما بينهما، والوَصْلَة التي تجمعهما »[1]. ويستدل على ذلك بقول كُثَيِّر في الغزل:

أُرِيدُ لأَنْسَى ذِكْرَهَـا فَكَأَنَّمَـا تَمثّل لِي لَيْلَى بِكُلِّ سَبِيل

وقول أبي نواس في المديح:

ملك تصور في القلوب مثاله فكأنه لم يخل منه مكان

فما من شك أنّ أحدهما من الآخر، وإن كان الأوّل نسيبا والثّاني مديحا.

تعدّ السّرقة من هذا النّوع ضربا من الفنّية، وصاحبها فنّان، فوحده الحاذق المبرز يقتدر عليها؛ حيث يكون في استطاعته أن « يخفي دبيبه إلى المعنى. فيأخذه في سترة، فيحكم له بالسبق إليه أكثر من يمر به »[2]. وبهذا يكون القاضي الجرجاني قد أخذ ـــــ حين قرّر ما قرّره بشأن السّرقات الشّعرية ـــــ بما نادى به ابن طباطبا من قبل حين رأى أن لا يعمد الشّاعر المحدث إلى أخذ المعنى واللّفظ جميعا، بل عليه أن يحتال، ويتلطّف ويعدل، فيغيِّر اللّفظ، ويعرض المعنى في عبارة جديدة، أو يعدل بالمعنى من موضوع لآخر؛ كأن يأخذ المعنى من الغزل إلى المدح، أو من المدح فيعدل به إلى الرّثاء أو غيره من الموضوعات، حتى يلبس على السّامع، إذ يقول: « وإذا تناولَ الشَّاعِرُ المعانِي التي قد سُبِقَ إليها فأبرَزَها في أحسنَ من الكُسوةِ التي عليْها لم يُعبْ بل وَجَبَ له فضْلُ لُطفِه وإحسَانِه فيه... ويحتاجُ من سلك هذه السبيلَ إلى إلطاف الحيلةِ وتدْقيق النَّظر في تَناوُل المعاني واستعارَتِها، وتلبيسِها حتى تَخْفَى على نُقَّادِها والبصَراء بها، وينفرد بشهرتها كأنَّه غير مسبوق إليها، فيستعملُ المعانِي المأخوذَةَ في غيرِ الجِنْس الذي تنَاولها منه، فإذا وجَد معنىً لطيفًا في تَشْبِيبٍ أو غَزَلٍ استعملَه في المديح، وإن وجدَه في المدِيح استعمله في الهجاء... وإن وَجَدَ المعْنى اللَّطِيفَ في المنثُور من الكلام، أو في الخطب والرَّسائل فتناوله، وجعله شِعرًا كان أخفَى وأحسَن »[4].

---

1 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 204.

2 – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 219.

3 – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 112– 114.

ثانيهما: هو اصطلاح (القلب)، وهو ـــــــ حسب القاضي الجرجاني ـــــــ من لطيف السّرق ويفسّره بقوله « وقصد به النقض »[5]. أو هو، بعبارة أخرى « أسلوب شعري يحاكي أسلوبا شعريا سابقا، ويعتمد في وجوده على اختيار المعنى منوطا بقصد الشاعر. ويصف القاضي الجرجاني هذا القصد من طريق استحضار سياق الشاهد الشعري المقلوب »[1]. ويمثّل له بقول أبي الطيب المتنبي:

أَأُحِبُّهُ وَأُحِبُّ فِيـــــــهِ مَلَامَــــــــــــة   إِنَّ المَلَامَةَ فِيهِ مِنْ أَعْدَائِه

إنّما نقض قول أبي الشيص:

أَجِدُ المَلَامَةَ فِي هَوَاكِ لَذِيذَة   حبًّا لِذكرك فَلْيَلُمْنِي اللّـُــــــــوم

5-3- أنواع التّناص:

تحدّث القاضي الجرجاني عن مفهومين لطبيعة التّفاعل النّصـي أو التّنـاص: أحدهما (ظاهر) وثانيهما (غير ظاهر) وذلك في قوله: « ... وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه؛ وكان أكثره ظاهرا كالتوارد... وإن تجاوز دلك قليلا في الغموض لم يكن فيه غير اختلاف الألفاظ، ثم تسبب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب وتغيير المنهاج والترتيب، وتكلفوا جبر ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد والتعويض في حال والتّصريح في أخرى، والاحتجاج والتعليل؛ فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه هذه الأمور ما لا يقصر معه من اختراعه، وإبداع مثله »[2].

فأما (الظّاهر) أو (السّطحي) فاضح، لا يحتاج إلى إجهاد الفكر للوصول إليه، بل هو لا يخفى على « الجاهل المغفل »[3]. لأنّه اقتفاء للأثر واستعانة مباشرة للبنية النّصية دون تحويرها أو تعديلها والزّيادة عليها. واتّكال الشّاعر، في هذه الحالة، على السّرقة « بلادة وعجز

---

4 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 206.

1 – بوجمعة شتوان، بلاغة النقد وعلم الشعر في التراث النقدي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو- الجزائر د ت، ص 190.

2 – القاضي الجرجاني، ص 214.

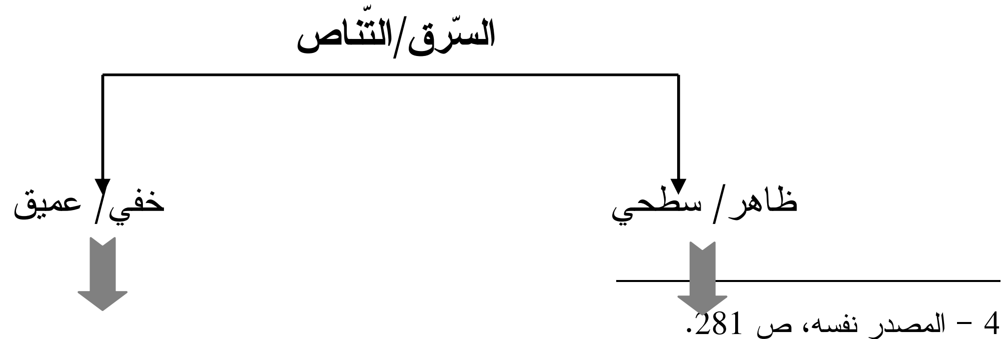
3 – ابن رشيق، العمدة، ج 2، ص 280.

»[4]. وعليه يُستنكَر عمله ويُدَان؛ لأنّه ناهب كلام غيره جهارا، وهذا النّوع من السّـرقة قبـيح ومستهجن لانعدام الفنّية فيه، ومن ثمّ لا يدخل في التّناص الفنّي لانتفاء سمة الإبداع فيه.

ويرى القاضي الجرجاني أنّ أكثر هذا النّوع افتضاحا هو (التّوارد) أو (المواردة) أو ما يطلق عليه البعض (وقوع الحافر على الحافر) أو (عقول رجال تتوافى على ألسنتها). ويـذكر الآمدي أنّه « غير منكر لشاعرين متناسبين من أهل بلدين متقاربين أن يتفقا فـي كثيـر مـن المعاني، لاسيما ما تقدم الناس فيه، وتردد في الأشعار ذكره، وجرى في الطباع والاعتياد مـن الشاعر وغير الشاعر استعماله »[1].

أما (الخفيّ) أو (العميق)، فيتمّ إنتاجه بفعل مجموعة من القوانين التّحويلية والتي عبّـر عنها صاحب الوساطة بمصطلحات مثل: النّقل، القلب، تغيير المنهاج والتّرتيب، الزّيادة والتّأكيد والتّعريض، التّصريح، والاحتجاج والتّعليل. والسّرق/التّناص كلّما كان على درجة كبيرة مـن الخفاء كلّما عسر الوقوف عليه، فهو غير مُتبيِّن إلاّ لمن عرق في ممارسة الأشعار وحفظهـا، وكان لديه علم بتصريف مجاريها. « فالمهارة في اكتشاف الصدام بين سياقين أو بنيتين إحداهما غائبة والأخرى حاضرة في تجليها ضمن شبكة جديدة من العلاقات هي فهم متقدم لطبيعـة مـا تنطوي عليه النصوص الإبداعية من نصوص سابقة »[2]. ووفقا لهذا المفهوم، فـإنّ القاضـي الجرجاني لا ينكر على الشّاعر المحدث/اللاّحق فضيلة أو مزيّة الاختـراع والابتـداع مـادام يمارس نوعا من حسن التّصرف مع ما يأخذه من شعر القدماء. وعلى هذا الأساس، قام صاحب الوساطة بضبط وتقنين السّرقة بشكل يتّفق مع مفهوم التّناص حول حتمية التّأثر والنّقل والتّداخل والتّسرب في المعاني والألفاظ على السّواء.

وممّا تقدّم، يمكن التّمثيل لنوعي التّناص حسب الجلاء والخفاء ــــــــــ عند القاضي الجرجاني ــــــــــ بالشّكل الآتي:



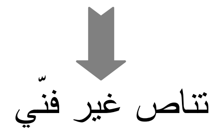
4 – المصدر نفسه، ص 281.

1 – الآمدي، الموازنة، ج 1 ، ص50.

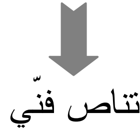
2 – مصطفى السعدني، تأويل الإسلوب، ص 252.

فاضح + يسهل كشفه + قبيح

مضمر + يصعب كشفه + مستحسن



تناص غير فنّي



تناص فنّي

وإلى جانب هذين النّوعين المذكورين، تحدث صاحب الوساطة عن نوعين آخرين من التّناص هما: التّناص الدّيني، والتّناص الأدبي. أمّا الأول، فقد قرّر القاضي الجرجاني أنّ الشّعراء قد يعتمدون في معانيهم ـــــ أحيانا ـــــ على آيات من الذّكر الحكيم، أو على الأحاديث النّبوية الشّريفة. ومن ذلك قول المتنبي:

أقرّ جلدي بها عليّ فما أقدر حتّى الممات أجحدها

وأصله من قول سبحانه وتعالى: ﴿ ***وَقَالُوا لِجُلُودِهِمْ لِمَ شَهِدْتُمْ عَلَيْنَا*** ﴾ (فصلت: 21). وكذلك قوله:

بعثوا الّرعب في قلوب الأعادي فكأن القتال قبل التّلاق

إنّما اعتمد فيه على قول الرّسول صلّى الله عليه وسلّم: « نصرت بالرّعب ». وقد أكثر الشّعراء في الرّعب وتصرّفوا.

أما الثّاني، فيرى القاضي الجرجاني أنّ السّرقة تكون أحيانا في الأقوال المأثورة، « وهذا باب يجد فيه الشعراء متّسعا، ويجدون أمامهم كنز من المعاني التي حشدها سابقوهم من الكتاب والخطباء والحكماء، فيفيدون منها فوائد جليلة، يضمون بها المعاني الممهدة لهم، إلى ما يستطيعون ابتداعه من المعاني، وما يستطيعون إيراده مما يناسب أغراضهم التي يعالجونها »[1]. ومثل ذلك قول المتنبي:

فاطْلُبِ العزَّ في لَظًى وذَرِ الذّ لّ ولَوْ كَانَ في جِنَانِ الخُلُودِ

1 – بدوي طبانة، السرقات الأدبية: دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، ص 189.

الذي « هو من قول النّاس: النّار ولا العار »[2]. وفي موضع آخر، يذكر القاضي الجرجاني أنّه « حكي عن بعض الحكماء أنه سئل عن أسوأ الناس حالا فقال: من قويت شهوته وبعدت همّته واتسعت معرفته، وضاقت مقدرته »[3]. فاحتذى عليه المتنبي، فقال:

وأَتْعَبُ خَلْقِ الله مَنْ زَادَ هَمُّهُ   وقصَّرَ عَمَّا تَشْتَهِي النَّفْسُ وُجْدُه

5-4- السّرقة: البحث عن الأصل/الأُبوّة:

عمل القاضي الجرجاني، في دراسته لسرقات المتنبي، على تتبّع كيفية انتقال المعنى من شاعر إلى آخر، أي من صاحبه الحقيقي وواضعه الأصلي (مبتدعه) وصولا إلى أبي الطّيب آخذ ذلك المعنى وسارقه؛ كنحو قوله: « قال ابن خياط:

لَمَسْتُ بِكَفِّي كَفَّهُ أبتغي الغنى   ولم أدر أن الجود من كفه يعدي

فلا أنا منه ما أفاد ذوو الغنى   أفدت وأعداني فأتلفت ما عندي

قال أبو تمام:

علمني جودك السماح فما   أبقيت شيئا لديّ من صلتك

وقال آخر:

لست أضحي مصافحا لسلام   إنني إن فعلت أتلفت مالي

فنقله أبو الطيب إلى الزمان، فصار كالمعنى المفرد، فقال:

هيهات لا يأتي الزمان بمثله   إن الزمان بمثله لبخيلُ »[1].

---

2 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 351.

3 – المصدر نفسه، ص 387.

1 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 223.

فمن الواضح أنّ القاضي الجرجاني ـــــــــــ ههنا ـــــــــــ قد اقتدى بصاحب الموازنة في طريقة عرضه لسرقات أبي تمام، أي في البحث عن المصدر الأوّل للمعنى الشّعري؛ كمثل قول الآمدي: « ... قال الحطيئة:

إِذَا هَـــــمَّ بالأَعْدَاءِ لَمْ يَثْنِ هَمَّهُ حَصَانَ عَلَيْهَا لُؤْلُؤٌ وَزَبَرْجَدْ

فأخذه كُثَير فقال:

إِذَا هَمَّ بِالأَعْدَاءِ لَمْ يَثْنِ هَمَّـــهُ حَصَانٌ عَلَيْهَا عِقْدُ دُرٍّ يَزِينُهَا

أخذه الطائي فخَلَطَ؛ لقصده إلى المجانسة اللفظ، فقال:

عَدَاكَ حَرُّ الثغُور المُسْتَضَامَة عَنْ بَرْدِ الثُغورِ وَعَنْ سَلْسَالِهَا الخَصْبِ »[2].

ومن هنا يتّضح لنا أنّ المنطلقات المعرفية التي تقوم عليها السّرقات في المفاهيم النّقدية العربية القديمة تقوم على مبدأ البحث عن الأصول التي ينبثق عنها نصًّا ما واستعادتها؛ أي تحديد أبوّة النّصّ ومالكه الشّرعي، على العكس من التّناص الذي يطرح عن نفسه مسألة الأبوّة ويهتم، في المقابل، بالتّنقيب عن التّأثير التّحويلي الذي تمارسه النّصوص فيما بينها. وقد أدّى هذا ببعض النّقاد المحدثين إلى رفض وجود علاقة ترادف بين مفهوم التّناص والسّرقات الشّعرية في النّقد العربي القديم؛ على نحو ما فعل أنور المرتجي الذي لاحظ أنّ قضية السّرقات إنّما هي، في حقيقة الأمر، بحث عن « المصدر الأول للنص الأدبي، إنها بحث عن المبدع الأول... صاحب الحقيقة الخالدة، وليس باعتبار النص فسيفساء من النصوص تتحاور فيما بينها »[1]. ومن ثمّ رأى « أن النقد القديم في بحثه عن الأصول، والتأثير يختلف جذريا عن المبحث حول التناص، لأن هدف القدماء كان يكتفي بتسمية النصوص التي تدخل في علاقة فيما بينها، دون الاهتمام (كما يفعل المبحث التناصي) بالتأثير التحويلي الذي تمارسه النصوص فيما بينها »[2].

5-5- ما يخرج عن السّرق:

---

2 – الآمدي، الموازنة، ج 1 ، ص 57، 58.

1 – أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، ص 59.

2 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يرى القاضي الجرجاني أنّ السّرقة لا تُدّعى إلا في « اللّفظ المستعار أو الموضوع »[3]. فقط؛ أي في « البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم، ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترتفع الظّنة فيه عن الذي يورده أن يقال: أخذه من غيره »[4]. ويوصف مثل هذا النّوع من المعاني بالنّدرة والخروج على العادة، فمن بلغه فقد « بلغ به الغاية القصوى، لأن ذلك يدل على نفاذ خاطره، وتوقد فكره، حيث استنبط معنى غريبا، واستخرج سرّا لطيفا »[5]. ومن ثمّ ينفرد واضعه به، ويشتهر بين جمهور الأدباء أنّه صاحبه ومالكه الشّرعي، وكلّ من يحاول أخذه يُفتضَح أمره ويُرمى بالسّرقة.

وقد عقد ابن رشيق في كتابه (العمدة) بابا سماه (المخترع والبديع)، ميّز فيه بين (المخترع) و(البديع)، فيقول: « والفرق بين الاختراع والإبداع ــــــــــــ وإن كان معناهما في العربية واحدا أن الاختراع: خَلْقُ المعاني التي لم يُسْبَقْ إليها، والإتيان بما لم يكن منها قط، والإبداع إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف، والذي لم تجر العادة بمثله، ثم لزمته هذه التّسمية حتى قيل له بديع وإن كثر وتكرر، فصار الاختراع للمعنى، والإبداع للفظ... »[1].

ومن ثمّ حدد صاحب الوساطة ما يخرج عن السّرقة؛ أي أنّه نفى وجودها في حالات كثيرة منها:

5-5-1- توارد الخواطر:

وهو اتفاق الشّعراء في الألفاظ والمعاني مع عدم التقائهم أو سماعهم بعضهم؛ ذلك أنّ العادات والتّقاليد الواحدة والظروف الطّبيعية التي تحيط بالمكان الواحد، لا بدّ أن تنتج فنًّا متشابهًا لا يصحّ معه الحكم بالسّرقة، فإذا « كان القوم في قبيلة واحدة، وفي أرض واحدة فإن خواطرهم تقع متقاربة كما أنّ أخلاقهم وشمائلهم تكون متضارعة »[2].

5-5-2- المعنى المشترك عام الشركة:

---

3 – المصدر نفسه، ص 211.

4 – الآمدي، الموازنة، ج 3، ص 313.

5 – بدوي طبانة، السرقات الأدبية: دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، دار الثقافة، ط 3، بيروت 1974م، ص 99.

1 – ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 265.

2 – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 250.

يرى صاحب الوساطة أنّه من السّخف أن تتّهم شاعرا بسرقة معنى مما يسمِّيه (العام المشترك) كـ « تشبيه الحسن بالشمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر، والبليد البطيء بالحجر والحمار، والشجاع الماضي بالسيف والنّار، والّصب المستهام بالمخبول في حيرته، والسليم في سهره والسّقيم في أنينه وتألمه »[3]. لأنّها « أمور متقررة في النّفوس، متصوِّرة للعقول، يشترك فيها الناطق والأبكم، والفصيح والأعجم، والشاعر والمفحم »[4]. ومن ثمّ تكون السّرقة في تلك المعاني المشتركة « منتفية، والأخذ بالتباع مستحيل ممتنع »[5]. ولا يسلم محمد مندور بهذا المبدأ الذي أقرّه القاضي الجرجاني؛ وذلك كما يقول: « لأن المهم في الشعر ليس معناه وإنما صياغته. وفي الصياغة تكون السرقة عادة مهما كان المعنى مشتركا أو مبتذلا »[6]. ولكن القاضي فطن إليه في موضع آخر عند كلامه عن السّرقة الممدوحة، كما سيتبيّن فيما بعد.

5-5-3- المعنى المخترع/الأصيل الذي شاع حتّى لحق بذلك العام المشترك:

وهو« صنف سبق المتقدم إليه ففاز به، ثم تدوول بعده فكثر واستعمل، فصار كالأول في الجلاء والاستشهاد، والاستفاضة على ألسن الشعراء، فحمى نفسه عن السرق، وأزال عن صاحبه مذمّة الأخذ، كما يشاهد ذلك في تمثيل الطّلل بالكتاب والبرد، والفتاة بالغزال في جيدها وعينيها والمهاة في حسنها وصفائها »[1]. وتحسن الإشارة، في هذا المقام، إلى أنّ القاضي الجرجاني ليس أوّل من أثبت فكرة المعنى المبتدع الذي تُدُووِل واستفاض؛ فقد سبقه إليه ابن سلام الجمحي، في قوله إنّ امرأ القيس « سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، استحسنتها العرب واتبعته فيها الشعراء، منه استيقاف صحبه، والبكاء في الديار، ورقة النسيب، وقرب المأخذ، وشبه النساء بالظباء والبيض والخيل بالعقبان والعصي وقيد الأوابد... »[2]. وكذلك ابن قتيبة الذي وسّع من معنى هذه الفكرة بعد أن حدّد طريقتها وأوضح منهجها.

5-5-4- الألفاظ المنقولة المتداولة: سواء أكانت:

3 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 183.
4 – المصدر نفسه، ص 183، 184.
5 – المصدر نفسه، ص 184.
6 – محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 291.
1 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 185.
2 – ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج 1، ص 16.

5-5-4-1- مشهورة مبتذلة:

فالشّاعر إذا قال شعرًا مبتذلًا، ثمّ جاء شاعر آخر فأدّى المعنى بالابتذال ذاتــه، لا يعدّ عمله سرقة. ويضرب القاضي الجرجاني لذلك مثالا، فيقول: « ومــن يأخــذ قــول ساعدة بن جؤية:

للمشرفية وقع في قلالهـــــــــــم نخت القيون رطاب الأثل بالقدم

فيقول:

للمشرفية وقع في قلالهـــــــــــم وقع القدوم بكفِّ القين في الخشب

فيبدل تلك الألفاظ، والبيت نقلا ونسخا على هيئته لما كان هذا المعنى يعدّ مسروقا؛ لأنه من المبتذل العامي المشاهد في كل حال »[3].

5-5-4-2- أسماء المواضع والبلاد:

وقد بيّن صاحب الوساطة رأيه في هذا الموضع، في أثناء ردّه على مهلهــل بــن يموت فيما ادّعاه من سرقات على أبي نواس؛ حيث يقول: « وقد زعم أن قوله:

حباريابِ جَلْهَتي مَلْحُوبِ فالقُطبِيَّات إلى الذَّنوُبِ

من قول عبيد:

أَقْفَــرَ من أهْلــــه مَلْحُوب فالْقُطْبِيَّــــــــــــاتُ فالـــــــذَّنوبُ

وهذه أسماء مواضع لا معنى للسرقة فيها، ولو كان الجميع بينها سرقة لكان إفرادها كذلك فكان يحرم على الشاعر أن يذكر شيئا من بلاد العرب »[1].

5-5-4-3- تشابه أسلوب الكلام:

وقد بيّن القاضي الجرجاني هذه الفكرة في ردّه على مهلهل بن يموت أيضــا حــين ادّعى أنّ أبا نواس سرق قوله:

---

3 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 192.

1 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 210.

أنت دونها الأيام حتى كأنها تساقط نور من فُتُوق سَماء

من قول جرير:

يَجْرِي السِّواك على أَغَرَّ كأنه بَرَدٌ تحدَّر من مُتُونِ غَمامِ

حيث قال: « ولست أرى شبها يشتركان فيه إلا إن ادّعى احتذاء المثال »(2).

5-6- لعبة الابتداع والاختراع:

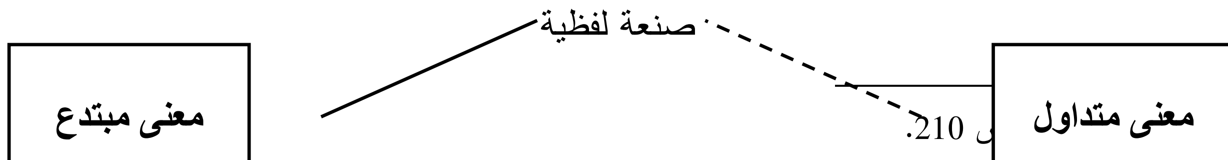
فطن القاضي الجرجاني إلى أنّ المعنى المشترك قد يُضاف إليه ما يحسنه، فيصير كالمبتدع المخترع، وتحتسب الإضافة هذه فضيلة لصاحبها، ويوصف من يحاول اقتحامه بالسّرقة والإغارة. ثم إنّه، فضلا عن ذلك، يحدّد أربعة قواعد تُعِين على اختراع معنى مبتكر من صور مبتذلة؛ فيقول: « وقد يتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشّعر فتشترك الجماعة في الشّيء المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب، أو ترتيب يستحسن، أو تأكيد يوضع موضعه، أو زيادة اهتدى لها دون غيره، فيريك المبتذل في صورة المبتدع المخترع »(1). كابتداع لبيد في وصف الطّلل الذي تداول ذكره الشّعراء، ممّا يعدّ إضافة، وهو:

وجَلَا السُّيُولُ عَن الطُّلُولِ كأنَّها زُبُرٌ تَجِدُّ مُتُونَها أَقْلامُهَا

وابتداع على بن الجَهْم (ت 249هـ) في تشبيه الورد بالخدود في قوله:

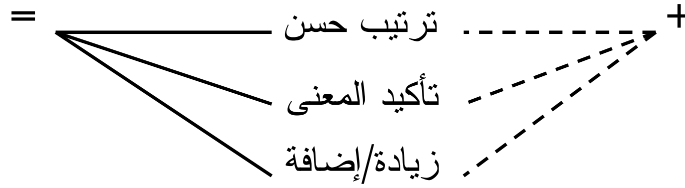
عشيةَ حيَّاني بوَرْدٍ كأنّه خدودٌ أُضِيفت بعضُهن على بعض

حيث يرى صاحب الوساطة أنّ تشبيه الخدود بالورد، أو الورد بالخدود من المعاني المتداولة، نثرا وشعرا، والتي تدخل في الباب الذي لا يمكن ادّعاء السّرقة فيه، إلاّ بتناول زيادة تضمّ إليه، أو معنًى يشفع به، كقول علي بن الجهم السّابق، « فإضاف بعضهن إلى بعض له، وإن أُخذ فمنه يؤخذ، وإليه ينسب »(2). وبهذا يمكن التّمثيل لعملية تحوّل معنى متداول مبتذل إلى معنى مبتدع مخترع بالشّكل الآتي:



1 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 186.

2 – المصدر نفسه، ص 187.



فالقاضي الجرجاني، إذن، يقرّر أنّ أخذ المعاني المتداولة مع إضافة ما يحسنها يعدّ سرقة ممدوحة، ويقول إنّه « متى جاءت السّرقة هذا المجيء لم تعدّ من المعايب، ولم تُحْص في جملة المثالب، وكان صاحبها بالتفضيل أحق، وبالمدح والتّزكية أولى »(3).

5-7- قواعد السّرقة:

تحدّث القاضي الجرجاني عن نوعين من السّرقة: محمودة ومذمومة. وعمل على وضع قواعد لكلّ منهما على النّحو الآتي:

5-7-1- السّرقة الممدوحة/غير المعيبة:

يؤمن القاضي الجرجاني بالأخذ الحسن؛ أي بالسّرقة الممدوحة من جانب المحدثين، وهي عنده على أنواع، فقد تأتي عن طريق:

5-7-1-1- الإيجاز:

أي أنْ يكون الأصل طويلًا فيوجزه الآخذ. ويمثّل القاضي الجرجاني لذلك بقول البحتري:

وكأنّ في جسمي الذي   في ناظرَيْكَ من السَّقَمْ

الذي أخذه المتنبي، وقال:

أَعَارَني سُقْمَ جَفْنَيْهِ وَحَمَّلَني   مِنَ الهَوَى ثِقْلَ مَا تَحْوِي مَآزِرُه

ويعقب صاحب الوساطة بقوله: « فاختصر وأحسن وأورد البيت في نصف مصراع »(1). والإيجاز مسلك من مسالك الفنّية في الأخذ، وله ــــــ مثلما يقول بدوي طبانة ــــــ « فائدة كبيرة في الأعمال الأدبية، إذ أنه يهذبها ويزيل عنها الحشو والتطويل، ويركز الفكرة في

3 – المصدر نفسه، ص 188.

1 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 229.

أقل من عبارات وهذا يجعله خفيفا على اللسان، صالحا للتمثّل به، فيكون من عبارات الحكمـــة، والأمثال السائرة »[2].

5-7-1-2- زيادة المعنى:

فلقد فضّل القاضي الجرجاني قول أبي تمام:

وَقَدْ ظُلِّلَتْ عِقْبَانُ أَعْلَامِهِ ضُحًى   بِعِقْبَانِ طَيْرٍ فِي الدِّمَاءِ نَوَاهِلِ

أَقَامَتْ مَعَ الرَّايَـــــــاتِ حَـــتَّى كَـــــأَنَّهَا   مِـــــنَ الجَيْشِ إِلاَ أَنَّـــهَا لَمْ تُقَاتِـــــلِ

على أبيات الشّعراء السّابقين الذين تناولوا المعنى نفسه، وهم الأفوه الأودي والنّابغة وأبو نواس، لأنّه زاد عليهم زيادة حسنة ـــــــــ في رأي النّاقد ــــــــ في قوله: « وأحسن من هذه الزيادة عندي قوله "في الدِّماء نواهل" وإقامتها مقام الرّايات، وبذلك يتم حسن قوله: "إلا أنها لـــم تقاتل" »[3]. فالحسن والإضافة، إذن، هما شرط التّميّز والتّفوّق.

5-7-1-3- تأكيد المعنى:

يفضّل صاحب الوساطة بيت أبي تمام:

ذَرِينِي وأَهْوَالَ الزّمانِ أُعَانِها   فأهْوَالُه العُظْمى تلِيها رغائبُهُ

على جميع الشّعراء الذين سبقوه إلى هذا المعنى لأنّه « زاد بأن حقّق درك البُغية... فلأبي تمام فضيلة التّأكيد... فكلما ازداد الكلامُ تأكيدًا كان أبلغ »[1].

5-7-1-4- صنعة اللّفظ:

فمن مظاهر الإجادة في الأخذ ــــــــــ حسب القاضـــي الجرجـــاني ـــــــــــــــ اختيار الحسن من الألفاظ والتّراكيب للمعنى إن كان سفسافًا. ولهذا السّبب فضّل أبياتًـــا كثيـــرة لمحدثين على أصول أبياتها عند الأقدمين؛ لأنّها « أَملحُ لفظا وأصحّ سبكا »[2]. وقـــد ســـبقت

---

2 – بدوي طبانة، السرقات الأدبية: دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، ص 212.

3 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 274.

1 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 202.

2 – المصدر نفسه، ص 216.

الإشارة إلى أنّ محمد مندور حمل على القاضي الجرجاني لإغفاله هذه الفكرة، أي الصِّياغة، وواضح الآن أنّ صاحب الوساطة ليس هو الذي أغفلها.

5-7-1-5- النّقل:

وهو أخذ المعنى من فنّ واستعماله في فنّ آخر، وينسبه القاضي الجرجاني للشّاعر الحاذق « إذا علق المعنى المختلس عدل به عن نوعه وصنفه وعن وزنه ونظمه، وعن رويّه وقافيته »[3]. وقد ضرب له مثالًا ببيت كثيِّر في النّسيب الذي نقله أبو نواس إلى المدح، وقد تمّت الإشارة إلى ذلك سابقًا.

5-7-1-6- القلب:

ويجعله القاضي الجرجاني ــــــــــــ كما ذُكر سابقًا ــــــــــــ « من لطيف السَّرَق »[4]. ويقصد به نقض المعنى الأوّل. وقد ضرب له مثالًا بيت المتنبي وبيت أبي الشيص اللّذين ذكرا سابقًا.

5-7-1-7- الاحتجاج والتّعليل:

وقد اكتفى القاضي الجرجاني بذكرهما، دون أن يضرب لهما مثالًا يفسرهما.

5-7-1-8- التّعب في السّرقة:

جعل صاحب الوساطة التّعب في السّرقة محسِّنًا لها، وذلك في موقف دفاعه عن المتنبي فحين عرض قول بعضهم:

إنِّي رَأَيْتُكَ في نَوْمِي تُعَانِقَنِي كمَا تُعَانِقَ لاَمُ الكَاتِبِ الأَلِفَا

وذكر أنّ المتنبي ألمّ به، فقال:

دُونَ الــتَّعَانُقِ نَاحِلَيْنِ كَشَكْلَتَيْ نَصْبٍ أدَقَّهُمَا وضَمَّ الشَاكِلَ

ثم يقول: « فكأنه معنى مفرد؛ ولئن أخذه منه كما يزعمون فما عليه مَعْتَب؛ لأن التّعبَ فيه لا ينقص عن التّعب في ابتدائه »[1].

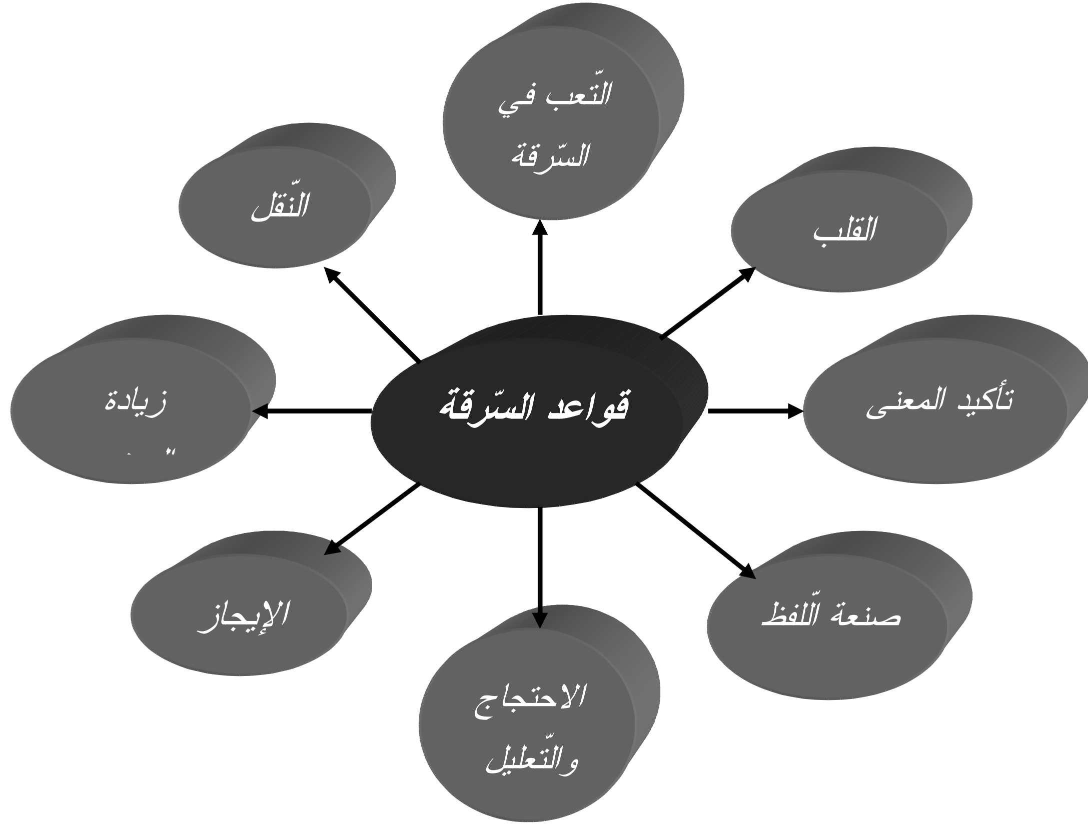
---

3 – المصدر نفسه، ص 204.

4 – المصدر نفسه، ص 206.

1– القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 239.

وممّا تقدّم يمكن تلخيص قواعد السّرقة الممدوحة عند القاضي الجرجاني بالشّكل الآتي:



5-7-2- السّرقة القبيحة/المعيبة:

يفسّر القاضي الجرجاني السّرق القبيح بالّذي « يدلّ على نفسه باتفاق المعنى والــوزن والقافية »[1]. ويورد مثالًا لذلك، وهو قول أبي تمام:

وما سَافَرْتُ في الآفاقِ إلاَّ ومِنْ جَدْوَاكِ رَاحِلَتِي وزَادِي

الذي أخذه أبو الطيّب المتنبي، فقال:

مُحِبُّكَ حيثُما اتَّجَهَتْ رِكابي وضَيْفُكَ حيثُ كُنْتَ من البلادِ

محتذيا في المصراع الأوّل قول البحتري:

متى أسيِّر في البلاد ركائبي أجد سائقي يهوى إليك وقائدي

1 - القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 249.

ولكن صاحب الوساطة يحذّر من التّفريط في الاتّهام بالسّرقة، كأن تقصر السّرقة على مجرّد الاشتراك في اللّفظ، فيقول: « ومتى أحكمت هذا الباب حق الإحكام، وأوليته حسن التمييز فقد ألقيت عن نفسك ثقلا، وكفيتها مؤونة، ولم يبق عليك إلاّ أن تحترس من التفريط، كما احترست من الإفراط. فلا تكن كمن يرى السرق لا يتمّ إلاّ باجتماع اللفظ والمعنى، ونقل البيت جملة والمصراع تاما »[2]. أو بعبارة أخرى يحذّر من ظنّ السّرقة في الظّاهر من الألفاظ والمعاني فحسب، أي لا يجب على النّاقد أن يقتصر بحثه على رؤية السّرقة الفاضحة فقط، فكثير من الشّعراء يأخذون المعاني ويلبسونها على النّاس، فيقول: « وأول ما يلزمك في هذا الباب ألا تقصر السرقة على ما ظهر ودعا إلى نفسه دون ما كمن، ونضح عن صاحبه؛ وألا يكون همّك في تتبع الأبيات المتشابهة والمعاني المتناسخة طلب الألفاظ والظواهر دون الأغراض والمقاصد »[3]. ويضرب القاضي الجرجاني مثالًا لذلك قول لبيد:

وما المال والأهلون إلا ودائع ولا بدّ يوما أن ترد الودائع

وقول الأفوه الأودي:

إنّما نِعْمَةُ قَومٍ مُتْعَةٌ وحَيَاُة المَرْءِ ثَوْبٌ مُسْتَعَار

ويعقب القاضي على هذين البيتين بقوله: « وإن كان هذا ذكر الحياة، وذلك ذكر المال والولد وكان أحدهما جُعِلَ وديعة، والآخر عارية »[3]. ويرى محمد مندور أنّ القاضي الجرجاني، في هذا الموضع، « لم يستطع أن يفلت مما تورّط فيه غيره من إظهار المهارة الكاذبة في تتبع سرقات موهومة والكشف عنها كشفا لا يدل إلا على أنهم يحفظون الكثير من الشعر في الفنون المختلفة»[4].

ومهما يكن من أمر، فإنّ للأخذ القبيح والسّرقة المستهجنة التي تنعدم فيها الفنّية مظاهر أخرى « كأن يأخذ الآخذ المعنى الصحيح فيفسده، أو المعنى البيّن فيعقده ويعوصه، أو العرض

2 – المصدر نفسه، ص 192.

3 – المصدر نفسه، ص 201.

1 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 201.

2 – محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 245.

الحسن والكسوة الجميلة، فيحيلها معرضا قبيحا وكسوة مسترذلة »[5]. ومن أمثلة ذلــك، قــول المتنبي:

وضاقت الأرض حتى كان هاربهم إذا رأى غير الشيء ظنّه رجلا

فقد أخذ أبو الطيب هذا المعنى من عدّة شعراء سبقوه، لكنّه ـــــــــــ فــي نظــر القاضــي الجرجاني ـــــــــــ « بالغ حتى أحال وأفسد المعنى »[6].

وممّا سبق، يمكن تلخيص منهج القاضي الجرجاني في دراسته لقضية السّرقات الشّعرية بالخطّاطة الآتية:

3 – بدوي طبانة، السرقات الأدبية: دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، ص 215.

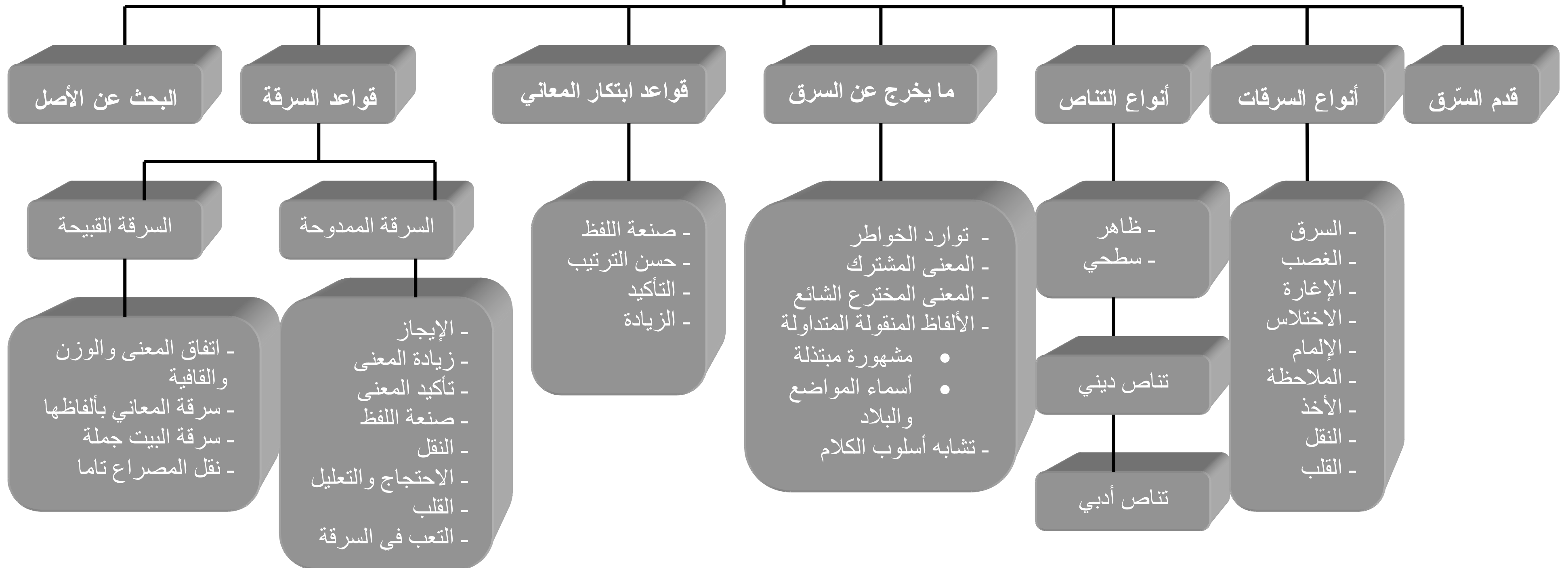
4 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 263.

كانت هذه هي، إذن، أهمّ القواعد التي ارتكز عليها منهج القاضي الجرجاني في دراسة السّرقات الشّعرية. ولا شكّ أنّه أفاد كثيرا من الأفكار التي سبقته، كما لا شكّ قطّ في أنّه كان ذا نظرات صادقة مبتكرة في أكثر هذه القواعد؛ حيث إنّه أسهم، بشكل كبير وبطريقة غير مباشرة، في تأكيد نظرية التّناص لا السّرقات؛ ويظهر ذلك من خلال رفضه تسمية تشابه معاني الشّعراء بالسّرقة، لإيمانه العميق بحتمية تداخل النّصوص، وتسرّب بعضها في بعض، أي وعيه التّام بأنّ التّناص أمر ضروري، ولا مناص منه في العملية الإبداعية، ومن خلال تحديده أيضا لما يمكن اعتباره سرقة، وما لا يمكن اعتباره كذلك، والقواعد التي تحكم هذا وذاك. إذ يعتبر صنيعه هذا تقنينا كاملا، وتنظيرا أدبيا يحكم عمليات التّأثير والتّأثر، ويحمي النّصّ، في نهاية الأمر، من فوضى (اجتياح النّصّ) التي جاء بها مفهوم التّناص. ثمّ إنّه، فضلا عن ذلك، تحدّث عن مفهومين لطبيعة التّفاعل النّصي أو التّناص: ظاهر وغير ظاهر، وهما على شبه

كبير ـــــــــــــ إن لم أقل نفسها ـــــــــــ ما أطلق عليه المحدثون تسمية (التّناص المباشر) و(غير المباشر).

وبهذا يمكن القول إنّ القاضي الجرجاني قد وضع للسّرقات قواعد جديدة كانت، من جهة أولى، أساسًا بنى عليها من أتى بعده من النّقاد، ومن جهة ثانية، أكّدت مدى تأصّل ظاهرة التّناص/التّداخل النّصي في الأدب العربي القديم.

ولكن إذا كان أصحاب نظرية التّناص يربطون الشّعرية بالتّناص أو بتحاور النّصوص فيما بينها، وإذا كان النّقد العربي التّراثي يعدّ السّرقات الشّعرية أحد المرتكزات المحورية في تحليله للشّعر، وتقويم مستوياته الجمالية، فما هو مفهوم الشّعر في الثّقافتين: الغربية الحديثة والعربية القديمة؟ وما هو تصوّر القاضي الجرجاني له؟


السّرقات الشّعرية في كتاب (الوساطة)
قدم السّرق
أنواع السرقات
أنواع التناص
ما يخرج عن السرق
قواعد ابتكار المعاني
قواعد السرقة
البحث عن الأصل
- السرق
- الغصب
- الإغارة
- الاختلاس
- الإلمام
- الملاحظة
- الأخذ
- النقل
- القلب
- ظاهر
- سطحي
تناص ديني
تناص أدبي
- توارد الخواطر
- المعنى المشترك
- المعنى المخترع الشائع
- الألفاظ المنقولة المتداولة
• مشهورة مبتذلة
• أسماء المواضع والبلاد
- تشابه أسلوب الكلام
- صنعة اللفظ
- حسن الترتيب
- التأكيد
- الزيادة
السرقة الممدوحة
السرقة القبيحة
- الإيجاز
- زيادة المعنى
- تأكيد المعنى
- صنعة اللفظ
- النقل
- الاحتجاج والتعليل
- القلب
- التعب في السرقة
- اتفاق المعنى والوزن والقافية
- سرقة المعاني بألفاظها
- سرقة البيت جملة
- نقل المصراع تاما

الفصل الثّاني:

الشِّعرية الغربيّة الحديثة والشِّعرية العربيّة القديمة

1- الشّعرية الحديثة: المفهوم والأصول

2- الشّعرية عند بعض نقّاد الحداثة الغربيين

2-1- الشّكلانيين الرّوس

2-3- رومان جاكوبسون

2-3- تزفيطان تودوروف

2-4- جون كوهين

3- النّظرية الشّعرية العربيّة القديمة

3-1- الشّعر والشّاعر: المفهوم والمكانة

3-2- الشّعر والنّثر: الاختلاف والتّفوق

3-3- التّقسيمات المختلفة للشّعر

3-4- عمود الشّعر: سلطة القديم على المحدث

4- القاضي الجرجاني والشّعر

4-1- مقاييس جودة ورداءة الشّعر

4-2- لغة الشّعر وعوامل تكوينها

4-3- مبادئ عمود الشّعر

4-4- الشّعر والدِّين

4-5- الشّعر والفلسفة

4-6- الغلوّ والمبالغة

4-7- الشّكل الفنِّي للقصيدة

1- الشِّعرية الحديثة: المفهوم والأصول

عرفت الدّراسات النّقدية الحديثة تطوّرًا في البحث والمعرفة، وتوسّعًا في قراءة واستنطاق الخطاب الأدبي لاسيما الشّعري منه؛ حيث شهدت بحوث الشّعرية نموًّا متزايدًا « ترتب على طبيعة التّحولات في نظرية اللغة من ناحية، مما يجعل بعض الباحثين يسم الشعرية الحديثة بأنها لغوية. وعلى تضافر الأفكار الجمالية المنبثقة من التجربة الخصبة للمذاهب الأدبية البحثية الحديثة من ناحية أخرى »(1). وقد كانت هذه البحوث ـــــــ على الرّغم من تعدّدها واختلاف وجهات نظرها فيما يخص مفهوم الشّعرية ـــــــ تلتقي في مسألة كون مصطلح (الشّعرية) ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخّص في « البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع »(2). بمعنى أنّ أغلبية التّعاريف التي جاء بها النّقاد كانت تتمحور حول ربطها بقوانين الخطاب الأدبي بوصفه نصًّا؛ فالشّعرية بمعناها الغربي الحديث يقصد بها نوع من المقاربة الوصفية للأدب، فهي ليست جنسًا أدبيا، ولا اتّجاها في الكتابة تحكمه أصول ومبادئ، بل هي « نظرية تعنى بالخصوصية الأدبية. والنظرية تعني البحث في المفاهيم التي يمحّص بواسطتها الأدب، إنها البحث اللانهائي في اللغة والأدب اللانهائيين بدورهما »(3).

صحيح أنّ الشّعرية فرع من فروع المعرفة حديثا، إلاّ أنّ لها تاريخ طويل؛ ذلك أنّ جذورها موغلة في القدم، فهي تمتدّ إلى زمن الإغريق، حيث يعتبر كتاب (فن الشعر) لأرسطوطاليس أوّل كتاب في مجال الشّعرية، فلقد أثار حوله مجموعة من ردود الفعل في الآداب العالمية؛ فكان الحافز الكبير، بل الموّجه لنظريات الخطاب الشّعري.

تحدّث أرسطو، في بداية كتابه، عن أنواع الشّعر الثّلاثة: الملحمة، والمأساة والملهاة. ووصف الخصائص النّوعية لكل من الفنّين الأوّلين. كما ميّز بين الشّاعر الحقيقي وغير الحقيقي ـــــــ حسب قوله ـــــــ استنادا إلى فعل المحاكاة بوصفه « قانونا للفن بشكل عام »(4). فقال إنّ « من ينظم نظريته في الطب أو الطبيعة يسمى عادة شاعرا:

---

1 – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 53.

2 – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت/ الدار البيضاء 1994م، ص 11.

3 – هنري ميشونيك، راهن الشعرية، ترجمة عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، ط 3، الجزائر العاصمة 2003م، ص 22.

4 – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 21.

ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأنباذوقليس إلا في الوزن. ولهـذا يخلـق بنـا أن نسمي أحدهما (هوميروس) شاعرا، والآخر طبيعيا أولى منه شاعرا »[1].

فتحديد الشّاعر المجيد عن غيره ـــــــ حسب أرسطو ـــــــ في فعل المحاكاة وليس في الوزن؛ ذلك أنّ الوزن في متناول الجميع، حيث يستطيع أن يسير عليه أيّ شاعر كان، ولهذا لا يمكن أن نسمي كل كلام موزون شعرا؛ فالشّعر لا يقتصر على الوزن فحسب، وإنّمـا هو صنعة ناتجة عن مهارة واحتراف وقصد وإرادة. فالصّورة التي ينتجها الشّعر والتي تنـزع إليها النّفس « تسرنا لا بوصفها محاكاة، ولكن لإتقان صناعتها، أو لألوانها أو ما شـاكل ذلـك »[2].

وبهذا اتّخذ مصطلح (المحاكاة) دلالة جديدة ـــــــ عنده ـــــــ فبعد أن كان عند أفلاطون مجرّد تقليد وتشويه لعالم المثل، أصبح عند أرسطو « بمثابة الصنعة الجمالية، التي يشكلها عنصران أساسيان هما التأليف والاختيار، مثلما يقرر في الدراسات النقدية الحديثـة »[3].

يعزو أرسطو نشأة الشّعر إلى سببين رئيسين كلاهما طبيعي. أمّا الأول، فيتمثل في كـون الشّعر ـــــــ حسبه ـــــــ غريزة في الإنسان منذ الطفولة، كما إنّ هذا الأخير أكثر استعدادا للمحاكاة عن باقي الحيوانات. أمّا الثّاني، فقد أسماه بلذّة التّعلم، وهو امتيـاز يتقاسـمه سائر النّاس، فيقول: « ويبدو أن الشعر نشأ عن سببين، كلاهما طبيعي فالمحاكاة غريـزة في الإنسان تظهر فيه منذ طفولته (والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعدادا للمحاكاة، وبالمحاكاة يكسب معارفه الأولية)، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة. وسبب آخر هو أن التعلم لذيذ: لا للفلاسفة وحدهم، بل وأيضا لسائر الناس »[4].

أما مهمّة الشّاعر الحقيقية، عند أرسطو، فهي ليست « رواية الأمور كما وقعت فعلا، بـل رواية ما يمكن أن يقع »[5]. وهذا ما يجعل الشّعر أوفر حظّا من التّـاريخ. فالشّـاعر مطالـب بمحاكاة واقع آخر غير واقعه الموجود، وهو الواقع المحتمل والممكن الوقوع. مسـتخدما لغـة

---

1 – أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط 2، بيروت 1973م، ص 06.

2 – المصدر نفسه، ص 12.

3 – مصطفى درواش، مصطلح الطبع والصنعة، ص 210.

4 – أرسطوطاليس، فن الشعر، 12.

5 – المصدر نفسه، ص 26.

سامية وواضحة ذات صبغة مجازية. بمعنى توظيف لغة انحرافيــة أو انزياحيــة بالمصــطلح الحديث، وتعدّ الاستعارة من أقدر وسائل التّعبير عن الكشف والتّأثير؛ فهي أبلغ وسائل التّعبيــر الشّعري، لذلك اعتبرها مربط الشّعرية وجوهرها. وهي موهبة يفطر عليها الإنسان، وليست ممّا يمكن اكتسابه وتعلّمه من الآخرين، فيقول « ليست مما تتلقاه عن الغير، بل هي آلــة المواهــب الطبيعية »[1].

وعليه، فإنّ الشّعرية، في المنطلق الأرسطي، هي محاكاة للأشياء والأفعال الإنسانية فــي نطاق الطّبيعة من جهة، ومحاكاة الخيالي (المستحيل الممكن الوقوع) من جهة ثانية، بلغة خاصة مميّزة تقوم على العدول عن المألوف في لغة التّخاطب العادية.

ولكن رغم حديث أرسطو عن عدّة قضايا هي من صميم الشّعرية، إلاّ أنّ كتابه كان فــي وصف خصائص الأجناس الأدبية: الملحمة والمأساة. وقد صرّح تودوروف، في هذا الشّأن، أنّ كتاب (فن الشعر) لم يكن موضوعه « هو الأدب... ولكنّه كتاب في التّمثيل (المحاكــاة) عــن طريق الكلام »[2]. وبهذا الصّدد أيضا، يؤكد جيرار جينيت على أنّنا « ما زلنا منذ أكثــر مــن قرن نعتبر الشعر "الأكثر سموًّا وتمييزا" بالتحديد هو نمط الشعر الذي ألغاه أرسطو من كتابه في "الشعرية"»[3].

ومع ذلك، يظلّ كتاب (فن الشعر) أوّل كتاب حاول التّنظير للأدب بصفة عامة، والبحــث في مفهوم الشّعر بصفة خاصة؛ حيث يعدّ القاعدة التي تأسّست عليها محــاولات تنظيــر لنقّــاد غربيين وعرب على حدٍّ سواء.

---

1 – أرسطوطاليس، فن الشعر، ص 64.

2 – تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء 1987م، ص 12.

3 – جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ص 71.

2- الشّعرية عند بعض نقّاد الحداثة الغربيّين

2-1- الشّكلانيون الرّوس:

يعتبر الشّكلانيون الرّوس أوّل من أقام شعرية حديثة؛ وذلك من خلال سعيهم إلى تأسيس دراسة أدبية علمية مستندة إلى معايير علمية موضوعية، بعيدا عن الذّاتية والعاطفة، ودون التّأمل في التّجليات الفلسفية، والجمالية، والسّيكولوجية، والإيديولوجية التي انبثق عنها الأدب. حيث كان « يدفعهم إحساس بضرورة إقامة علم للأدب، بمعنى وضع مبادئ مستمدة من الأدب نفسه، حيث تكون هذه المبادئ بمثابة منهجية غير ثابتة، بل تخضع لتغيرات طبقا لمتطلبات التطبيق »[1]. ممّا يعني أنّ للمنهج الشّكلي أبعاد غير محدودة، ومنهجية غير محددة، « فليس المهم منهج للدراسات الأدبية، بل منهج للأدب كموضوع للدراسة »[2]. فقد كان هدفهم الأوّل والوحيد هو « خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية »[3]. ممّا يعني التّركيز على الوقائع الأدبية بحدّ ذاتها، دون الأخذ بعين الاعتبار السّياق الذي وردت فيه.

لاحظ الشّكلانيون الرّوس أنّ الأدب كان مطيّة لتخصّصات تختلف وسائلها وغاياتها، فلقد كانت هذه الدّراسات تركز على علاقة الأدب بالسّياق ــــــــ اجتماعيا كان أم نفسيا ــــــــ ومن ثمّ تجاهلت البحث في القوانين التي تحكم الظاهرة الأدبية، مما يجعل هذه الدّراسات لا تدخل في صلب (علم الأدب)، وإنّما أحرى أن تلتحق بحقول معرفية أخرى. وفي هذا الصّدد، يقول تودوروف إنّه من الممكن « للعلوم الإنسانية الأخرى أن تستخدم الأدب كمادة لتحليلها، ولكن إذا كانت هذه التحاليل جيّدة، فإنها تُبَوَّبُ ضمن العلم المعني بالأمر، وليس بوسعها أن تكون جزءا من تعليق أدبي مُسْهب. وإذا لم يُعتبر التحليل النفساني أو الاجتماعي

---

1 - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 79.

2 - بوريس إيخنباوم، نظرية المنهج الشكلي (ضمن كتاب "نصوص الشكلانيين الروس")، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط 1، بيروت/ الرباط 1982م، ص 30.

3 - المرجع نفسه، ص 31.

لنصٍّ ما جديرًا بأن يكون جزءًا من علم النفس أو علم الاجتماع، فنحن لا نرى ما يدعو إلى قبوله آليًا في صلب "علم الأدب" »[4].

إنّ الشّكلانيين الرّوس لم ينكروا ـــــــ بموقفهم هذا ـــــــ المناهج الأخرى، ولا هم بصدد الانتقاص منها، وإنّما ينكرون الخلط اللامسؤول فيما بين علوم مختلفة وقضايا علمية مختلفة، ولهذا السّبب اعتبروا، كشرط أساس، « أن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصيصات النوعية للموضوعات objets الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى »[1]. وقد أعطى رومان جاكوبسون في مقولته الشّهيرة، لهذه الفكرة صيغتها النّهائية؛ حيث قال: « إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما "الأدبية" litterarité أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا »[2].

اتّسمت دراسات الشّكلانية الرّوسية بالشّمولية والتّنوع، نظرا لتعدّد مؤلفيها؛ حيث إنّهم عالجوا عدّة قضايا أدبية أسهمت في إثراء مباحث الشّعرية الغربية الحديثة. ومن بين هذه القضايا نجد تمييزهم اللّغة الشّعرية من اللّغة اليومية، على أساس هيمنة التّوصيل أو تراجعه في كل من اللّغتين. فلقد أنجز ياكوبينسكي تقابلا بينهما، وكانت هذه المقابلة بمثابة نسق منهجي لتأسيس نظرية للشّعر؛ حيث يقول: « إن الظواهر اللسانية ينبغي أن تصنف من وجهة نظر الهدف الذي تتوخاه الذات المتكلمة في كل حالة على حدة. فإذا كانت الذات تستعمل تلك الظواهر بهدف عملي صرف، أي التوصيل، فإن المسألة تكون متعلقة بنظام اللغة اليومية (بنظام الفكر الشفوي) حيث لا يكون للمكونات اللسانية (الأصوات، عناصر الصرف) أي قيمة مستقلة، ولا تكون هذه المكونات سوى أداة توصيل. ولكننا نستطيع أن نتخيل أنظمة لسانية أخرى ـــــــ وهي موجودة بالفعل ـــــــ حيث يتراجع الهدف العملي إلى المرتبة الثانية ـــــــ مع أنه لا يختفي تماما ـــــــ فتكتسب المكونات اللسانية إذ ذاك قيمة مستقلة »[3].

لقد قاد هذا التّفريق إلى قضية مهمّة من قضايا الشّعرية، وهي قضية الأصوات في الشّعر؛ أي أنّ الأصوات لا تصاحب المعنى فحسب، بل إنّ لها في ذاتها معنى مستقلا، ووظيفة لفظية مستقلّة. وقد شدّد شولوفسكي على هذه النّاحية، فقرّر أنّ « الصفة النطقية للغة هي بدون

4 – تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص 25.

1 – بوريس إيخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، ص 35.

2 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 – المرجع نفسه، ص 36، 37.

شك مهمة بالنسبة للاستمتاع بكلمة غير عقلية، كلمة لا معنى لها. فربما كانت معظم المتع التي يقدمها الشعر إنما توجد في الصفة النطقية، في الحركة التأليفية لأعضاء الكلام »[4].

وهكذا طرح الشّكلانيون الرّوس، في حديثهم عن اللّغة الشّعرية، مصطلحا آخر وهو اللّغة غير العقلية، باعتبار هذه الأخيرة ظاهرة تميز الشّعر عن اللّغة اليومية. واللّغة غير العقلية هي تلك اللّغة التي لا يعتمد فيها على العقل حتى تفهم، وإنّما تعتمد أكثر ما تعتمد على ما تحمله من مشاعر وأحاسيس ذاتية.

ومثلما فرّق الشّكلانيون الرّوس بين اللّغة الشّعرية واللّغة اليومية، فرّقوا أيضا بين الشّعر والنّثر، فهم أوّل من أوحى بالتّناقض بين الفنّين في نطاق الشّعرية الحديثة، مرتكزين في ذلك على عدّة أسس يمكن إجمالها على النّحو الآتي:

أولا: الاعتماد على العنصر الإيقاعي كحدّ فاصل بين الفنّين: الشّعر والنّثر؛ ذلك أنّ « الإيقاع باعتباره التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة هو الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ المنظم للغته »[1]. لكن هذا لا يعني أنّ الشّكلانيين الرّوس أنكروا وجود الإيقاع في النّثر؛ بل على العكس من ذلك أكّدوا على أنّ التّنظيم الصّوتي للنّثر يحتلّ مكانا لا يقلّ أهمية عن التّنظير الصّوتي للشّعر، وإن كانت طبيعة كلّ منهما تختلف. ومع ذلك لا يمكن أن يصبح هذا النّثر شعرا كما لا يمكن أن يتحوّل الشّعر إلى نثر، وذلك لسبب رئيس يتمثّل في الدّور الوظيفي الذي يقوم به الإيقاع في كلّ منهما، إذ هو العامل الحاسم.

وبهذا يكون الإيقاع هو العامل البنائي المسيطر في الشّعر، إذ له تأثير حاسم على جميع مستويات هذا الشّعر الصّوتية والصّرفية والدّلالية، وباختفائه تختفي خاصية الشّعر الأساسية. في حين تتراجع مكانة الوزن والقافية ليصبحا مجرّد قضية ثانوية لا تدخل في نظام الشّعر، « فمفهوم الشعر كفكر بواسطة الصور والصنعة التي تنتج عن هذا المفهوم، شعر= صور، كل ذلك لم يكن ليتطابق أصلا مع الوقائع المعاينة، كما كان يتعارض مع المبادئ والمقدمات العامة.

---

4 – المرجع نفسه، ص 38.

1 – صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار/ دار عالم المعرفة للنشر والتوزيع، ط 2، القاهرة 1992 م، ص 71.

وانطلاقا من وجهة النظر هذه، لا يكون للقافية، والأصوات، والنظم سوى أهمية ثانوية، نظرا لأنها لا تميز الشعر، ولا تدخل في نظامه »[2].

ثانيا: اختلاف هدف كلّ من الشّعر والنّثر. ولإيضاح ذلك، يستشهد يوري تينيانوف بكلمات جوته عندما قال إنّه « لكي نكتب النثر لا بد أن يكون هناك ما نقوله على الأقل، فمن لم يكن عنده ما يقوله ليس بوسعه أن يكتب نثرا، ولكنه يستطيع أن يكتب شعرا، أن يبحث عن قوافي ويتابع إيحاءات الكلمات و توالدها حتى يبدو في النهاية الأمر وكأنه قد ظفر بشيء ما ــــــــ ولو لم يعن شيئا على الإطلاق ــــــــ إلا أنه يبدو دالا على أية حال »[3]. بمعنى أنّه ليس هناك فكرة في الشّعر يجب إيصالها؛ ذلك أنّ ليس الهدف الأخير من الشّعر ــــــــ من وجهة نظر الشّكلانيين ــــــــ هو التّوصيل، ولا يعدّ ارتباطه بالأفكار أمرا محتّما، فعملية الإبداع في نفسها عملية مستقلة عن التّوصيل. في حين لا يكون الهدف الأوّل والرّئيس من النّثر سوى التّوصيل، أي ضرورة وجود فكرة تكون موضوعا له. وعلى هذا الأساس، فإنّهم يعرفون لغة الشّعر بأنّها نظام لغوي تتراجع فيه الوظيفة التّواصلية إلى الوراء، وتكتسب الأبنية اللّغوية قيمة مستقلّة.

ثالثا: الاعتماد على الخصائص الثّانوية للقول الشّعري وديناميكيته كفرق جوهري بين الشّعر والنّثر؛ حيث لا يعدّ الشّيء الجزئي في السّياق النّثري هو كذلك في السّياق الشّعري، والسّبب الوحيد في ذلك يعود إلى اختلاف قوانين المعالجة الشّعرية عن قوانين التّناول النّثري، وهذا يقود من بعض النّواحي إلى اختلاف الزّمن الشّعري عن الزّمن النّثري؛ حيث يكون الزّمن في النّثر واضح وملموس يستطيع القارئ الوعي به بسهولة، على عكس الزّمن في الشّعر الذي يظلّ مجهولا وغير محدّد.

رابعا: اختلاف الكلمة الشّعرية عن الكلمة النّثرية، ويتجسّد هذا الاختلاف في كون الكلمة الشّعرية « تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال... بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة »[1]. بمعنى أنّ الكلمة في الشّعر يتمّ تلقّيها ككلمة، وليست

---

2 – بوريس إيخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، ص 40.

3 – صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 76.

1 – رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء 1988م، ص 19.

مجرد بديل عن شيء أو تفجير لشحنة عاطفية. وبهذا فإنّ الكلمات الشّعرية بتركيبهـا ودلالتهـا وشكلها الخارجي والدّاخلي تكتسب ثقلا وقيمة عن النّظرة الشّيئية وعن صفاتها المعتادة.

خامسا: يتميّز الشّعر بخاصية تعدّد الدّلالة، وهي الفكرة التي عبّرت عنها الشّكلانية في مرحلـة نضجها على لسان إيخنباوم الذي كتب يقول إنّ « هدف الشعر يتمثل في إبراز الكلمات بسـداها ولحمتها وجميع مظاهرها »[2].

سادسا: تباين وظيفة الصّورة في الشّعر والنّثر، حيث رفض الشّكلانيون معادلـة لغـة الشّـعر بالخيال فالشّاعر « لا يخلق الصورة والخيالات، وإنما يجدها أمامه فيلتقطها من اللغة العاديـة، ولهذا فإن الخاصية المميزة للشّعر لا ينبغي أن تكون مجرّد هذه الأخيلة، وإنّما في الطريقة التي تستخدم بها»[3]. وليست الصّورة الشّعرية أداة للشّرح، كما إنّها ليست أبسط دائما من الفكرة التي تحلّ محلّها، فقد تكون على هذا النّحو في النّثر الإعلامي العادي أين تعمل الصّورة على تقريب الموضوع من القارئ أو توضيحه، أمّا في الشّعر، فإنّها تقوم بمهمة تكثيـف الأثـر الجمـالي المنشود؛ فالصّورة في الشّعر « لا تترجم الشيء الغريب إلى كلمات مألوفة، ولكنها على العكس من ذلك تحوّل الشيء المعتاد إلى أمر غريب عندما تقدّمه تحت ضوء جديد وتضعه في سـياق غير متوقع»[1].

وممّا تقدم ذكره، يمكن تلخيص أهمّ الفروق الموجودة بين اللّغة الشّعرية واللّغة النّثريـة في الجدول الآتي:

أوجه الاختلاف	الشّعر	النّثر
الإيقاع	هو العنصر المسيطر/ المحوري	وجوده لا يحيله إلى شعر
الهدف	لا يهدف إلى التّوصيل	التّوصيل هو هدفه الأوّل
الزّمن	عدم إمكانية الوعي به/ مجهول	واضح وملموس
الصّورة الفنّية	تكثف الأثر الجمالي في الموضوع + خلق رؤية خاصة للأشياء	تقرب الموضوع من الجمهور
الكلمة	قيمة مستقلة عن النّظرة الشّيئية	تمثيل لموضوع مدلول عليه

2 – صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 80.

3 – المرجع نفسه، ص 81.

1 – صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 82.

	وعن صفاتها المعتادة	أو تفجير لشحنة عاطفية
الدّلالة	متعدّدة	غير متعدّدة

لقد كان سعي الشّكلانيين الرّوس إلى التّمييز بين الشّعر والنّثر يهدف إلى إظهار حقيقة الشّعر، وإعطائه مفهوما جديدا يتجاوز التّعريف القديم له الذي جعله وزنا وقافية؛ حيث تراجع الوزن مع الشّكلانية إلى المرتبة الثّانية، فلم يعد غير مادة مساعدة. وفي المقابل اتّسع مفهوم الإيقاع « ليشمل سلسلة من العناصر اللسانية التي تساهم في بناء البيت الشعري: فإلى جانب الإيقاع الذي ينتج عن المد في الكلمات، يظهر الإيقاع الذي يأتي من نبرات الجمل، بالإضافة إلى الإيقاع الهارموني (الجناسات إلخ). وهكذا يغدو مفهوم الشعر ذاته، مفهوم خطاب نوعي، تساهم كل عناصره في خاصيته الشعرية »[2].

وهكذا استبعد الشّكلانيون قضية الوزن والقافية عن الشّعر؛ إذ يمكن أن يبقى الخطاب شعريا مع عدم المحافظة على الوزن، وذلك بفضل الإيقاع المرتبط ببناء اللّغة الشّعرية. كما إنّهم توصّلوا إلى تحديد وسيلة شعرية أساسية هي نسق الإفراد أو الإغراب التي تؤدي إلى خلق قيم مخالفة لما هو مألوف، أي خلق إدراك متميّز للأشياء عن طريق العمد إلى كسر القوالب والعدول عن الأنساق السّائدة؛ حيث إنّ « غرض الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك وليس كما تعرف، وتقنية الفن هي إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها، وجعل الأشكال صعبة، وزيادة صعوبة فعل الإدراك ومداه؛ لأن عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها ولا بد من إطالة أمدها. فالفن طريقة لممارسة تجربة فنية الموضوع، أما الموضوع ذاته فليس له أهمية »[1]. فالشّعر يخلق بما هو موجود من كلمات لغة غير موجودة وقيما غير معروفة.

ويعدّ مفهوم (القيمة المهيمنة) من أهمّ مفاهيم النّظرية الشّكلانية الأكثر صلابة وجوهرية في تحديد نوعية العمل الأدبي، إذ إنّها تنظم الأساليب الشّعرية، وتمنحها هويتها، فقد عرّفها جاكوبسون بأنّها « عنصرا بؤريا focal للأثر الأدبي، إنها تحكم، وتحدد وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية »[2].

---

2 – بوريس إيخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، ص 55.

1 – رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1998م، ص 29، 30.

2 – رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ص 81.

2-2- رومان جاكوبسون:

انتقد رومان جاكوبسون مفهوم الشّعرية عند الشّكلانيين الرّوس، نظرا لإقصائهم لصلة الأدب بحركية المجتمع، أي عدم إيمانهم بمرجعية الكتابة. في حين إنّ الأدب لا يعرف الاستقرار؛ بل هو حالة دائمة التّغير بتغير البنية الاجتماعية، ومن ثمّ لا يمكن تجاهل هذه الصّلة الوطيدة بين الأدب والمجتمع، فهي صلة أكيدة ولا مناص منها. وفي المقابل يرى جاكوبسون أنّ الأساس هو القول باستقلالية الوظيفة الجمالية، لا بانعزال الأدب [3].

عُرف جاكوبسون بشعرية التّماثل، فقد جعل الشّعرية جزءا من الدّراسات اللّسانية، حيث عرّفها بأنّها « ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية »[4].

حدد جاكوبسون ستة وظائف لسانية، منها وظائف رئيسة تجسدت في نموذج كارل بوهلر الثّلاثي التقليدي*، ووظائف أخرى إضافية اعتبرها جاكوبسون مهمّة في الوضع التّخاطبي بمختلف مستوياته ومميزاته. وتتمثّل هذه الوظائف اللّغوية ـــــ المرتبطة بالعوامل السّتة المكوِّنة للحدث اللّساني: المرسل، والمرسل إليه، والرّسالة، والسّنن، والمرجع، والقناة ـــــ على التّسلسل فيما يأتي: الوظيفة التّعبيرية، والوظيفة الإفهامية، والوظيفة الانتباهية، ووظيفة ما وراء اللّغة، وأخيرا الوظيفة الشّعرية.

إن شعرية جاكوبسون مرهونة بالوظيفة الشّعرية التي تركز على الرّسالة اللّغوية مع عدم إهمال العناصر الثّانوية الأخرى؛ حيث نجده يحدد مجال الشّعرية بوصفها علما قائما بذاته ضمن أفانين اللّسانيات، أي « بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص »[1]. بمعنى أنّ كلّ رسالة لفظية عند

---

3 – ينظر: المرجع نفسه، ص 19.

4 – المرجع نفسه، ص 35.

* يتمثل نموذج بوهلر في ثلاثة وظائف هي: الانفعالية والإفهامية والمرجعية. ينظر: رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ص 30.

1 – المرجع نفسه، ص 78.

جاكوبسون تكون بهذه الوظيفة ولا تكاد تغيب عن أيّة رسالة لكنها بـــدرجات متفاوتـــة، بينمـــا تفرض الهيمنة المطلقة على فنّ الشّعر، إلّا أنّها « ليس الوظيفة الوحيدة في مجال فـــن القـــول، وإنما هي الوظيفة الغالبة فيه »[2]. فالوظيفة الشّعرية ـــــــــ حسبه ـــــــــ لا تنحصر في الشّعر فقط؛ وإنّما تمتدّ لتشمل كلّ أنواع « الخطاب النوعي »[3]، بتعبير تـــودوروف، أي أنّهـــا تمتد فوق سطح كل الفنون المتعالية كالرّسم والموسيقى والمسرح. أي بتعبير آخر يعرف مفهوم الشّعرية بوصفه علما يدرس الوظيفة الشّعرية، يعرف مدلولها حركة مدّ وجزر؛ فيمتـــد حتـــى يشمل كلّ الوسائل اللّفظية وفي طليعتها الرّسائل الشّعرية ويتقلّص عند البعض ليقتصـــر علـــى الرّسائل النّوعية، أي الشّعر، ويعتبر جاكوبسون وقف الشّعرية على الشّعر فقط « محاولة مضللة ومغالية في التبسيط »[4].

ومع ذلك، نجد جاكوبسون لم يهتم بهيمنة الوظيفة الشّعرية خارج الشّعر الذي اتّخذه مادة تطبيقية؛ حيث تجاهل كثيرًا من الأنّواع الفنّية المكتوبة الأخرى التي تتوفّر على الوظيفة الشّعرية كقصيدة النّثر مثلا. ولعلّ ذلك يعود إلى طبيعة التّصور الذي بلوره جاكوبسون لمفهوم الوظيفـــة الشّعرية، تلك الوظيفة التي تمنح مبدأ التّماثل وظيفة أخرى غير تلك التي يضطلع بها عادة.

يرى جاكوبسون أنّه لا بدّ من استحضار طريقتين أساسيتين للصّياغة في أيّ ممارســـة لغوية، وهما: الاختيار والتّأليف؛ حيث يقوم المتكلّم باختيار أحد المترادفات المتاحة والمتنوّعـــة، ثم يسند إليها أحد المترادفات الأخرى من مجموعة أخرى، حتّى يتمكّن من إنتاج جملة. فـــــ « الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينمـــا يعتمـــد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة. وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف»[1]. أي أنّ الوظيفة الشّعرية تعرض مبدأ التّعادل والتّماثل في محـــور الاختيـــار الاستبدالي الذي يعتمد على التّشابه والتّخالف على محور التّأليف والتّركيب السّياقي المعتمد على التّجاور المكاني.

---

2 – أحمد المنور، مفهوم الخطاب الشعري عند رومان جاكبسون من خلال كتابه "مقالات في الألسنية العامـــة"، مقـــال في مجلة اللغة والأدب، العدد 2، جامعة الجزائر، الجزائر العاصمة 1994م، ص 88.

3 – تودوروف، الشعرية، ص 23.

4 – أحمد المنور، مفهوم الخطاب الشعري عند رومان جاكبسون من خلال كتابه "مقالات في الألسنية العامة"، ص 88.

1 – رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ص 33.

وعليه، تعمل الوظيفة الشّعرية على خلخلة البنيات اللّغوية؛ حيث تعبث ــــــــــــ بانتظام ــــــــــ داخل الخطاب الشّعري، إنّها تنقل التّماثل من مكانه الطّبيعي وهو محــور الاختيار إلى محور التّأليف. مما يؤدي إلى خلق بنية التّوازي من خلال تماثلات بين المقــاطع. ويعد التّوازي مبدأ محوريا لكلّ عمل تهيمن عليه الوظيفة الشّعرية؛ لأنّه يتجلى في كــل أبنيــة الخطاب الفنّي المنجز، ويتضمّن عند جاكوبسون مجموعة « أدوات شعرية تكرارية منها الجناس والقافية والتصريع والسجع والتطريز والتقسيم، والمقابلة والتقطيع، والتصريع وعدد المقاطع أو التفاعل والنبر والتنغيم، ويمكن لبنية التوازي أن تستوعب الصور الشــعرية بمــا فيهــا مــن تشبيهات، واستعارات، ورموز، ويمكن أن يتخطى حدود البيت أو المقطوعة لكــي يســتوعب القصيدة بأتمها حيث توازي مجموعة من الأبيات (أو مقطوعة) مجموعة أخرى ضمن القصيدة نفسها »(2).

ووفقا لما سبق، يكون التّوازي التّراكيب النّحوية والوحدات المعجمية، كما يكون كــذلك من خلال إيقاعات موسيقية تحدثها التنوعات الصّوتية، والهياكل التّطريزية والزّخرفيــة. وهــو ــــــــــ أي التّوازي ـــــــــــ ما يميز الشّعر عن غيره؛ لأنّه يهيمن عليه ويســتمر مــن مقطع القصيدة إلى نهايتها، لذلك يقول جيرار مانلي هوبكينس: « إن بنيــة الشــعر هــي بنيــة التوازي المستمر »(3). لكن هذا لا يعني أنّ التّوازي شيء خاص باللّغة الشّعرية فحسب؛ وإنّمــا هناك أنماط من النّثر الأدبي خاضعة لهذا المبدأ، فهو مُلِحّ في الخطاب اللّفظي بنوعيه: الشّــعر والنّثر. إلّا أنّه تجدر الإشارة إلى أنّ التّوازي في فنّ النّثر يتميّز باعتماده على « بنية قائمة على مبدأ المجاورة »(1). في حين إنّ الشّعر تقوم بنيته على مبدأ المشابهة.

2-3- تزفيتان تودوروف:

لا يختلف تودوروف كثيرا عن جاكوبسون في مفهومه للشّعرية؛ إذ يرى أنّها ترتبط بكلّ الأدب: منظومه ومنثوره على حدّ سواء. أي أنّ الشّعرية، عنده، مقاربة للأدب، فهي اسم لكــلّ صلة بالإبداع عامة. وقد لاحظ تودوروف أنّ الأدب موضوع لكثير من العلوم الإنسانية المشتغلة عليه والموظّفة له في حقول اشتغالها؛ حيث تسعى هذه الأخيرة إلى تحويــل الشّــعر إلــى أداة

---

2 – المرجع نفسه، ص .08

3 – المرجع نفسه، ص 106 .

1 – رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية ، ص 108.

للوصول إلى نتائج لا صلة لها بالأدب. فهي لا تقرّ بأنّ وصف العمل هو العمل نفسه؛ بل إنّها « تنفي جميعُها طابعَ الاستقلالية عن العمل الأدبي وتعتبره تجلّيا لقوانين توجد خارجه وتتصل بالنفسية أو المجتمع أو "الفكر الإنساني" أيضا... فالعمل الأدبي تعبير عن "شيء مَّا" وغاية الدّراسة هي الوصول إلى هذا "الشيء" عبر القانون الشعري »[2]. ومن ثمّ يرفض تودوروف أن يكون الأدب مجرّد وسيلة مساعدة؛ وإنّما هو ـــــــ بالنّسبة لـه ـــــــ الجـوهر والوسيلة في آن، والبديل الموضوعي في الشّعرية التي « لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظّم ولادة كلّ عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع... إلخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته. فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجردة" و" باطنية" في الآن نفسه »[3].

إن الشّعرية ، إذن، عند تودوروف، بحث في « القوانين الداخلية للخطابات الأدبية قصد استخلاص القوانين، أو المقولات التي تؤسسها، وليست النصوص، في ذلك، إلا أدوات خاصة قصد الوصول إلى الأدوات العامة التي تكون مضمرة في بنية الخطاب الأدبي. فشعرية تودوروف ليست شعرية تجريبية وإنما هي تجريدية »[4]. أي يريدها أن تكون بنيوية؛ تعنى بالشّفرات الكامنة في بنية النّصّ، بغضّ النّظر عن العوامل الخارجية المسهمة في بناء هذا النّصّ.

تعتمد الشّعرية، بوصفها دراسة منهجية للأدب، حسب تودوروف، على عنصرين أو عاملين متقابلين لكنهما يعملان بطريقة متناغمة، يكشف الواحد منهما عن جمالية الآخر، وهما:

- **التّجريد:** ويقوم، حسبه، على الصّياغة والكشف الموضوعي لقوانين مجرّدة؛ لأنّ العمل الأدبي ليس هو في حد ذاته « موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبيّ. وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجلّيًا لبنية محددة وعامة ليس العمل إلا إنجازًا من إنجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يُعنى تلك الخصائص المجرّدة التي تَصْنَعُ فَرَادَةَ الحدث الأدبي، أي الأدبية »[1].

---

2 – تودوروف، الشعرية، ص 22.

3 – المرجع نفسه، ص 23.

4 – عثماني الميلود، شعرية تودوروف، عيون المقالات، ط 1، الدار البيضاء 1990م، ص 64.

1 – تودوروف، الشعرية، ص 23.

يحاول تودوروف تحديد موضوع الشّعرية، استنادا إلى الفرق الـدّقيق الـذي أقامـه رولان بارت بين الأثر الأدبي والنّصّ؛ حيث إنّ الأثر الأدبي هو إنتاج المؤلف الحقيقـي للنّص بينما يكون النّص من إنتاج القارئ، ممّا يعني أن هناك نصّ واحد وقراءات عديدة ومختلفة له. وتبعا لذلك يكون لدينا نصّان: نصّ للمؤلف ونصّ للقارئ، وطبقا لذلك ينفـي تودوروف أن يكون الأثر الأدبي موضوعا للشّعرية؛ لأنّ هذا الأخير عمل موجود فعـلا، أما موضوع الشعرية ـــــ عنده ـــــ فهو العمل المحتمل، أي العمـل الـذي يولـد نصوصا لا نهائية، نظرا لاختلاف قراءته في كل مرة.

- **التّوجيه الباطني:** إذ لا نلحظ أي أثر لهذه القوانين المجردة على سطح الخطاب الأدبـي المعطى لكنها لا تغيب عن بنيته الدّاخلية الباطنية، فهي التي تتحكم في صيرورة ومسـار الخطاب، لتنقله من حالته العادية إلى « الخطاب النوعي »(2). بتعبير تودوروف.

يرى تودوروف أنّ هناك شعريات مختلفة، فقدّم تصنيفا لها أقرب إلى تصنيف سوسـير للسانيات* فيجعل لها دراستين إحداهما موضوع للشّعرية العامة، وأخرى موضـوع للشّـعرية التّاريخية.

- **الشّعريات العامة:** وتتولى الدّراسة الآلية للخطاب النّوعي فيدرس « تزامنيًا في علاقـة الأجناس بعضها ببعض »(3). ومن ثمّ يكون لزاما على الدّارسين أن يشرحوا كلّ جـنس على حدى، معرفة المميزات التي يختص بها ليسهل تصنيفها، كما تسهل معرفة الوظائف المهيمنة على كل جنس من الأجناس المشرحة.

- **الشّعريات التّاريخية:** تهتم، حسب تودوروف، بهذه الأجناس انطلاقا من الأدوار المسندة إليها، والتي حصرها في ثلاث مهمات هي:

- **المهمة الأولى:** إجراء « دراسة تحولية كلِّ مقولةٍ أدبية »(1). بحيث يتتبّـع هـذا التّحول تعاقبيا.
- **المهمة الثّانية:** أن يضع الدّارس في حقل هذا العمل كلّ الأجناس بعين الاعتبار.

---

2 – المرجع نفسه، ص 23.

* اقترح سوسير في محاضراته نوعين من اللسانيات: (ألسنية تزامنية) أخرى (زمانية أو تطورية).

3 – المرجع نفسه، ص 78.

1 – تودوروف، الشعرية، ص 78.

- **المهمّة الثّالثة:** تسعى إلى التّعرف على القوانين التّحولية التي تتّصل بالانتقال من عنصر أدبي إلى آخر على افتراض أنّ هذه القوانين موجودة.

لكن مثل هذه القوانين أثارت حفيظة بعض الشّعريين المعاصرين؛ حيث نجـد هنـري ميشونيك يعيب على شعرية تودوروف « كونها تقف عند حدود البديهيات، بـل إنهـا تسـطير لتحصيل الحاصل (Tautologie) »[2]. في حين إن الأدب ـــــــ عنده ـــــــ ليس إلّا تحيينا. كما يتّهم شعرية تودوروف بكونها وصفية شمولية، إضافة إلى اهتمامها ببنـاء نظرية للأجناس الأدبية في الوقت الذي يجرّد فيه الأدب من كل قيمة [3].

2-4- جون كوهين:

في الوقت الذي حاول فيه بعض الشّعريين إقامة علم الأدب الذي عن قوانين الخطـاب الأدبي في كلّ من الشّعر والنّثر على حدّ سواء، كما هو الحال بالنّسـبة لتـودوروف، حـاول بعضهم الآخر إقامة علم للشّعر؛ وذلك من خلال إلغاء العناصر الأخرى مـن معادلـة ماهيـة الشّعرية عدا الشّعر، وبالتّالي إقصاء كلّ العناصر الثّانوية التي تتلوّن بالوظيفة الشّعرية. ومـن بين هؤلاء نجد جون كوهين الذي أقصر مجال الشّعرية على الشّعر وحده؛ فيعرفها باعتبارها « علم موضوعه الشعر »[4]. وتشير كلمة (علم)، في هذا السّياق، إلى ضرورة تبنّي دارس الأدب موقف الملاحظ الحيادي تجاه النّصّ الشّعري، والتّخلي عن كلّ ما من شـأنه أن يسـم البحـث بصبغة ذاتية؛ كالاستناد إلى معايير خارجية (نفسية أو اجتماعية) في الحكم على العمل الأدبـي، أو تفسير البنية الأدبية باللّجوء إلى ملابسات السّياق.

عُرفت شعرية كوهين بشعرية الانزياح؛ فقد بدأ مشروعه من الخطوة التي توقّفت عندها البلاغة القديمة، والمتمثّلة في كون الانزياحات عوامل مستقلة تعمل لحسابها الخاص. في حـين يفترض كوهين ـــــــ على العكس ـــــــ أنّ لها طبيعة متشابهة وجدلية، فتكـون مثلا « القافية عاملا صوتيا بالمقابلة مع الاستعارة التي هي عامل دلالي، وتتقابل داخل مستواها الخاص مع الوزن باعتبارها عاملا مميزا في حين يشكل الوزن عامل تجانس »[1]. وبناء على

---

2 – عثماني الميلود، شعرية تودوروف، ص 64.

3 – ينظر: Henri MESCONNIC, Pour la poétique, édition Gallimard, Paris 1970, p 46.

4 – جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، دار غريب، ط 4، القاهرة 2000م، ص 29.

1– جون كوين، بناء لغة الشعر، ص 48.

هذا، وحّد كوهين الانزياحات ودرسها مع البعض، متجاوزا بذلك البلاغة القديمة التي كانت تهتم بدراسة أشكال الانزياح وهي مستقلة؛ أي أنّها كانت تُعنى بكل شكل من أشكال الانزياح على حدى.

عمل كوهين على تطوير نظرية (اللّغة العليا) ـــ التي انطلق بها الشّاعر الفرنسي ستيفان مالارميه ـــ وتشكيل ملامحها الأساسية في دراسته المتعمّقة عن أبنية اللّغة الشّعرية. فقد رأى ـــ وكان متأثرا في ذلك بما أوحى به الشّكلانيون الرّوس، وصرّحت به نظريات جاكوبسون من القول بالتّناقض بين الشّعر والنّثر ـــ أنّ لغة الشّعر كلغة (عليا) تتحقّق من خلال تضادها المستمر للغة النّثر في جميع مستوياتها. فالشّعر والنّثر يُميَّزان داخل اللّغة نفسها نموذجين مختلفين في الكتابة، لذا عمل كوهين على التّمييز بينهما، مستبعدا المقولات البلاغية القديمة في أنّ الشّعر نثر يضاف إليه شيء آخر كالوزن مثلا. إنّه يرى الشّعر نقيضا للنّثر؛ فـ « الشعر لا يختلف فقط عن النثر بل يواجهه، فهو ليس فقط " اللانثر"، بل هو المضاد للنثر »[2]. ولأجل إثبات ذلك، اعتمد كوهين على المنهج المقارن؛ أي وضع الشّعر بمواجهة النّثر، فتوصّل إلى النّتائج الآتية:

أولا: يختلف الشّعر عن النّثر في خصائص موجودة على المستويين الصّوتي والمعنوي على حدّ سواء، وليس على المستوى الصّوتي فقط الذي يحيل على الوزن؛ فـ « الوزن في الواقع ليس هو الشعر وليس قيدا يحد منه »[3]. بل هناك أيضا سمات خاصة، على المستوى المعنوي، تمثّل رافدا ثانيا للّغة الشّعرية، ومن ثمّ يتحقق الشّعر ـــ حسب كوهين ـــ عندما تتوحّد الإمكانيات الصّوتية والدّلالية في خلق النّصّ. ولإثبات ذلك، ميّز كوهين ـــ بالاستناد إلى مستويي التّحليل اللّغوي: الصّوتي والدّلالي ـــ ثلاثة أنماط شعرية، تتمثّل في:

- **قصيدة النّثر:** وسمّيت كذلك بـ(القصيدة المعنوية) نظرا لاهتمامها بالجانب المعنوي بالدّرجة الأولى، تاركة الجانب الآخر ألا وهو الصّوتي غير مستغَل.

---

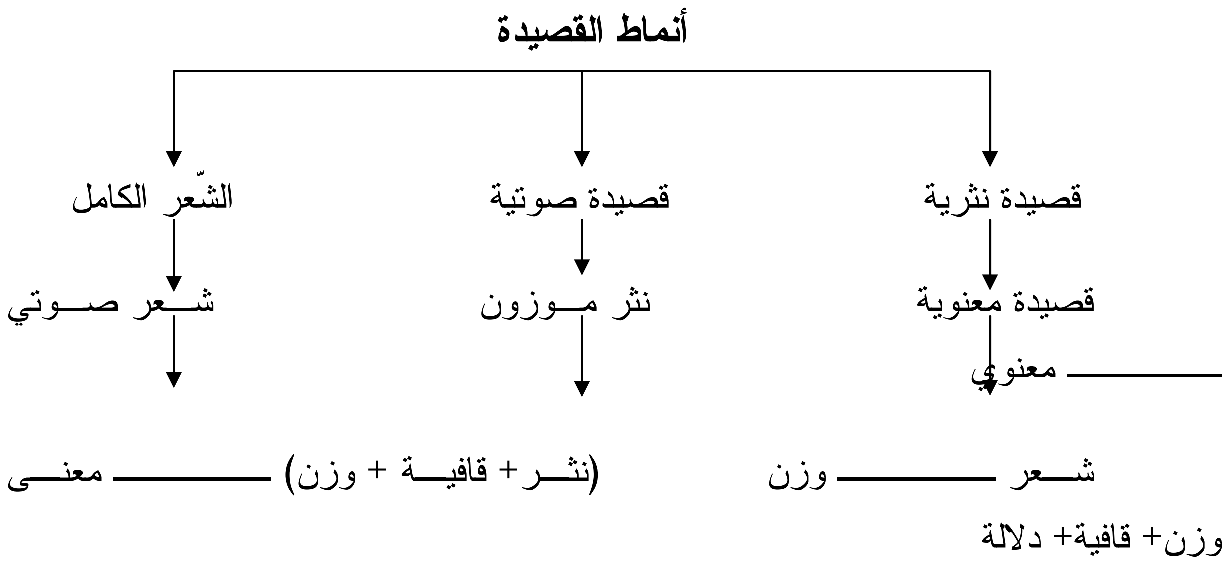
2 – المرجع نفسه ، ص .120

3– المرجع نفسه، ص 74.

– **قصيدة صوتية:** وهي ———— على عكس النّمط الأول ———— تركّز على الجانب الصّوتي (القافية والوزن) دون العناية بالمستوى الدّلالي، ومن ثمّ سمّيت بـــ(النّثر الموزون).

– **الشّعر الصّوتي– المعنوي:** وقد سمي كـــذلك نظـــرا لاســـتغلاله الجانـــب الصّـــوتي والمعنوي معا. لذا سماه كوهين بـــ (الشّعر الكامل)، وهو الشّعر الذي يعتدّ به، والـــذي يبنى عليه نظريته.

وممّا سبق، يمكن تلخيص أنماط القصيدة التي تحدّث عنها كوهين في الشّكل الآتي:



ثانيا: يكمن الفرق بين الشّعر والنّثر في الأسلوب؛ حيث إنّ النّثر هو اللّغة العادية، بينما يعمـــل الشّعر على التّجاوز الكلي لحدود هذه اللّغة وخروجها المنظّم على قواعـــدها، وقـــوانين البنـــاء المنطقي فيها عامة؛ ذلك الخروج الذي لا يهدف إلى هدم اللّغة ———— كمـــا يمكـــن أن يُتَصوَّر———— وإنّما يهدف إلى هدمها « لكي يعيد بناءها وفقا لتخطيط أســـمى »[1]. أو بعبارة أخرى يهدف إلى أن يخلق منها لغة من نمط آخر ذات بناء متميّز، ونظام خاص. وتبعـــا لذلك فإنّ « الشعر قوة ثانية للغة، وطاقة وافتتان، وموضوع " الشعرية" هو الكشف عن أسرارها »[2].

1 – جون كوين، بناء لغة الشعر، ص 72.

2 – جون كوين، اللغة العليا (ضمن كتاب النظرية الشعرية)، ص 259.

إن اللّغة الشّعرية ـــــــــ بانتهاكها العفوي لقانون اللّغة العادية ومخالفته ـــــــــ تسير في اتجاه مضاد لوظيفة التّحديد التي تفرضها أو تنتهجها لغة النّثر ولغة التّخاطب العادية، لتؤسّس لنفسها منطلقات وتقنيات تركيبية وجمالية جديدة تتّجه بها إلى مستوى أسمى وأعلى، معتمدة في ذلك على (التّجاوز) و(الانزياح) في كلّ مستوياته. والانزياح مصطلح أسلوبي يعني: « انحراف الكلام عن نسقه المعروف، وهو حدث لغوي، يظهر في تشكيل الكلام، وصياغته، ويمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي »[1]. أو بتعبير آخر الانزياح هو خرق للمعيار، وخروج على المألوف وكسر للقواعد، يتّخذ منه الشّاعر وسيلة لتحقيق التّميز، واكتساب صفة التّفرد والاختلاف عن الآخرين.

ووفقا لما سبق ذكره، تكون لغة النّثر طبيعية، بينما تكون لغة الشّعر مصنوعة، ومنزاحة عن هذه الأخيرة بصورة مطلقة. بمعنى أنّ الشّعر « يمثل الشكل "المتطرف" في الأدب، أو النوبة الحادة في الأسلوب »[2]. وقد تحدّث كوهين في كتابه (بناء لغة الشّعر) عن نوعين من الانزياح: سياقي واستبدالي.

فأمّا الأول، فهو ثانوي، ويحدث في مستوى الكلام وبأنماط متعدّدة، وهو بدوره ينقسم إلى:

- **انزياح تركيبي:** ويمثّله كلّ من التّقديم والتّأخير اللّذين يعملان على خرق التّرتيب الذي تقتضيه قوانين الكلام للوحدات الكلامية، والإطناب (الحشو) الذي يحدثه النّعت الزائد (النّعت الثّانوي) الذي يمكن الاستغناء عنه دون أن يحدث خللا في المعنى، وكذلك الإيجاز.

- **انزياح إسنادي:** ويتمثّل في عدم ملاءمة المسند للمسند إليه، ويسميه كوهين ـــــــــ أحيانا ـــــــــ اللانحوية؛ ذلك أنّ الإسناد هو أحد الوظائف النّحوية، وإذا ما انتهكت هذه الوظيفة النّحوية فإنّ نقصا يحدث في نحوية الخطاب الشّعري نفسه. وبهذا « تصبح اللانحوية تعجيز الكلمات عن إنجاز تلك الوظائف التي يسندها النحو إليها

---

1 – نور الدّين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر 1997م، ص 190.

2 – جون كوين، بناء لغة الشعر، ص 172.

والتي تتحقق على مستوى الإسناد Prédication والتحديد Détermination وغير هذه المستويات »[3].

– **انزياح على مستوى الصّوت:** ويتمثّل في القافية التي تقوم على وحدات لغوية قد تبدو غير ذات معنى، للوهلة الأولى. بمعنى أنّها مجرّد تشابه صوتي، لكن في الواقع هناك علاقة داخلية وبناءة بين القافية والمحتوى (المعنى). وإلى جانب القافية نجد التّرصيع أو التّجنيس الدّاخلي، وهو « وسيلة مشابهة للقافية، وهو مثلها يلعب على الاحتمالات اللغوية ليستخلص منها تجانسا صوتيا، والفرق بينهما أن الترصيع يعمل داخل البيت ويشابه بين كلمة وكلمة، على حين أن القافية تعمل بين بيت وبيت »[1].

من هنا يتضح التّعارض بين الشّعر والنّثر؛ ففي الوقت الذي يعمل فيه النّثر على تلافي ما أمكن أن يقترب من التّجانس الصّوتي بين الكلمات، يسعى الشّعر إلى توظيف دوال متشابهة ذات مدلولات مختلفة، والدّوال المتشابهة تؤدّي إلى تجانس صوتي، ويقتضي هذا التّجانس الصّوتي تشابها معنويا إلى حدّ ما.

أما الثّاني ــــ أي الانزياح الاستبدالي ــــ فهو، على عكس الانزياح السّياقي، رئيس وضروري. يحدث في مستوى اللّغة عن طريق الصّور، والصّور، مثلما عرّفتها البلاغة منذ العصور القديمة، مجازات لغوية؛ أي خروج على قانون اللّغة العادي. ولإيضاح ذلك، أورد كوهين مثالا بسيطا يدل على عدم ملاءمة المسند للمسند إليه، وهو« الإنسان ذئب للإنسان »[2]. فالمجاوزة ــــ هنا ــــ تكمن في أخذنا المعنى الحرفي لكلمة (ذئب)؛ أي (حيوان). لكن هذا المعنى الأول يحيل على معنى ثان، وهو الإنسان القاسي أو الشّرير. وهذا يرد العبارة إلى (عدم المجاوزة) أو (تغيير المعنى) ، وقد رمز إليه كوهين بالمخطّط الآتي الذي جعل فيه (س) رمزا للدال، و(ص) رمزا للمدلول: « س ص1 ص2 »[3].

ويرى كوهين أنّ العلاقة بين المعنى الأوّل (ص1) والمعنى الثّاني (ص2) علاقة متنوّعة تنتج أنواعا من المجازات. فعلاقة المشابهة تنتج الاستعارة، وعلاقة المجاورة تنتج الكناية،

3 – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 120.

1 – جون كوين، بناء لغة الشعر، ص 109.

2 – المرجع نفسه، ص 137.

3 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وعلاقة الكلية والجزئية تنتجان المجاز المرسل. ولكن كوهين يوظف الاستعارة على أنّها تغيير للمعنى بصفة عامة، ممّا يعني تفضيلها على باقي الصّور الأخرى؛ لأنّ هذه الصّور، في حقيقة الأمر، لا تهدف سوى لتهيئة السّياق الاستعاري. وتبعا لذلك تكون الاستعارة خاصية رئيسة للّغة الشّعرية وضرورية لا يمكن الحديث عن الشّعر بغيابها.

وبهذا يمكن التّمثيل لأنواع الانزياحات ــــــــــــــــ عنــد كــوهين ــــــــــــــــ بالخطّاطة الآتية:

ثالثا: إنّ قابلية التّرجمة هي المعيار الذي يسمح بالتّفريق بين اللّغة الشّعرية واللّغة النّثرية؛ حيث يخلص كوهين إلى أنّ الشّعر لا يترجم أبدا، مستندا في ذلك إلى شكل المعنى أو بنيته؛ « فالفرق بين الشعر والنثر... لا يتعلق بالمدلول في جوهره، وهو أيضا لا يعتمد على جوهر الصوت... وهذا الفرق... يكمن في شكل المدلول »[1]. هذا الشّكل الذي يتغيّر عندما ينتقل من الصّيغة الشّعرية إلى ترجمتها النّثرية؛ « فالترجمة تحتفظ بجوهر المعنى لكنها تفقد شكله »[2]. والسّبب في ذلك يعود إلى خصوصية بناء اللّغة الشّعرية، وهي خصوصية تعجز التّرجمة عن نقلها بأمانة على خلاف اللّغة النّثرية التي تتّسم بقابلية التّصور والوضوح. أمّا اللّغة الشّعرية، فهي « غامضة بطبيعتها، فكل شيء غامض من خلال كونه شعرا، وهذا السبب الذي من أجله غير قابل للترجمة (أو التفسير) فنقله إلى لغة واضحة يفقده شاعريته »[3].

رابعا: يختلف الشّعر عن النّثر ــــــــ كذلك ــــــــ من حيث الوظيفة؛ إذ إنّ وظيفة النّثر هي المطابقة (إدراكية)، أما وظيفة الشّعر، فهي إيحائية (عاطفية/انفعالية). فهو بهذا يتّبع خطى ريتشاردز الذي ميّز ــــــــ في كتابه (مبادئ النقد الأدبي) ــــــــ بين وظيفتين للّغة: وظيفة (رمزية أو إشارية)، وفيها تكون اللّغة رمزا للأشياء، وتلك هي لغة التّفكير العلمي،

---

1 – جون كوين، بناء لغة الشعر، ص 58، 59.

2 – المرجع نفسه، ص 60.

3 – جون كوين، اللغة العليا، ص 414.

ووظيفة انفعالية يتمّ فيها التّعبير عن الأحاسيس والمشاعر والمواقف العاطفية، ويعــدّ الشّــعر « أسمى صور اللغة الانفعالية »[4].

يذهب كوهين إلى أنّ لكلّ كلمة معنى مزدوج: إشاري وإيحائي. فالمعنى الإشاري هــو الذي نجده في القواميس. أما المعنى الإيحائي، فهو معنى مجازي تكتسبه الكلمة عنــدما تكــون مستعملة في استعارة؛ « فالاستعارة الشعرية عبور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية، عبور تم من خلال استدارة كلام فقد معناه في المستوى اللغوي الأول لكي يعثر عليه فــي المســتوى الثاني »[5]. أي بتعبير آخر تعمل الاستعارة على الانتقال من المعنـــى الـــذّهني إلـــى المعنـــى العاطفي، لكن شريطة ألا يكون بين (ص1) و(ص2) أيّة عناصر مشتركة. وهنا فقــط يظهــر المعنى العاطفي بالمعنى الشّعري. ولهذا السّبب يقال إنّ الشّعر « استعارة كبيرة... والاســتعارة ليست مجرد تغيير للمعنى بل تحوير له، والكلام الشعري هو في وقت واحد موت وبعث للغــة »[1].

خامسا: إن غاية النّثر هي التّعبير عن الأفكار وإيصالها للمتلقي بطريقة واضحة مفهومة، أمــا الشّعر، فهو لا يهدف إلى أن يوصل؛ أي أن يكون مفهوما، ولكنه يريد أن يكون مفهوما بطريقة معينة. فالشّاعر مطالب بأن يكون مخلوقا متفرّدا، وللتّمكن من ذلك، كان لزاما عليه أن يستحدث أدواته الخاصة التي تسمح له باكتساب صفة التّميز والشّاعرية، فلجأ إلى اللّغة مجدّدا فيها عــن طريق ابتكار أساليب خاصة. توقظ « عند المتلقي لونا خاصا من الفهم مختلفا عن الفهم الواضح التحليلي الذي تثيره الرسالة النثرية العادية »[2]. على أن لا نفهم من هذا أنّ النّصّ الشّعري غير قابل للإدراك كلّية، أي مبهم ومغلق ومستعص عن الفهم؛ لكن الشّعر يحاول أن يقع في منطقــة تقع بين « الفهم واللافهم »[3].

سادسا: لم يجد كوهين في الوزن عنصرا يضاف إلى النّثر تحقيقا للشّعر؛ فالوزن ـــــــــــ عنده ـــــــــ « لا وجود له إلا باعتباره علاقة بين المعنى والصوت، وهو إذن بناء صوتي

---

4 – إيفور أرمسترونغ ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مراجعة لويس عــوض وســهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، القاهرة 2005م، ص 328.

5 – جون كوين، بناء لغة الشعر، ص 238.

1 – جون كوين، بناء لغة الشعر، ص 246.

2 – المرجع نفسه، ص 123.

3 – المرجع نفسه، ص 124.

ــــــ معنوي. ومن هنا أحيانا يتميز من بعض وسائل الشعر الأخرى كالاستعارة مثلا التي تصنف في المستوى المعنوي فقط... الوزن في عميق بنائه صورة مشابهة للوسائل الأخرى »[4]. وإذا كان الشّعر ــــــ حسب كوهين ــــــ نقيضا للنّثر، فإنّه، من جهة أخرى، يحتضنه على نحو ما؛ فالشّعر (دائري) بينما النّثر (امتدادي) وهذا المظهر المتناقض بارز للعيان. لكن هذا لا يعني أنّ الشّعر كله دورانا، فلو كان كذلك لما استطاع أن يحمل معنى. وبما أنه يحمل معنى، فإنّه يظلّ خطوطيا، من ثمّ تكون الكتابة الشّعرية هي شعر ونثر في آن؛ « فجزء من عناصرها المكونة يؤكد الدوران، بينما يؤكد جزء آخر الامتداد الطبيعي للمقال. والجزء الأخير يعمل في اتجاه "التخالف" بينما يعمل الجزء الأول في اتجاه "التجانس"»[5]. وهكذا تكون الكتابة الشّعرية ــــــ كما يوضح كوهين ــــــ دائرية على المستوى الصّوتي (الإيقاعي)، وخطوطية (امتدادية) على المستوى المعنوي (الدّلالي).

سابعا: يعدّ البحر خاصية رئيسة في الشّعر، والبحر هو « عدد المقاطع التي يتضمنها البيت ومع ذلك فإن ما يعتد به ليس هو العدد في نفسه، بل تكريره من بيت إلى بيت، وهو يؤكد خاصية "النظمية" »[1]. أما النّثر، فهو في الواقع لا يخضع لقاعدة؛ إذ يجمع بين جمل تختلف نسبة الطّول بينها.

ومما تقدم، يمكن تلخيص أهمّ الفروق الموجودة بين الشّعر والنّثر ــــــ حسب كوهين ــــــ في الجدول الآتي:

أوجه الاختلاف	الشّعر	النّثر
اللّغة	انزياحية، عاطفية، انفعالية، تأثيرية	عادية، عقلية، إدراكية، ذهنية
التّرجمة	غير ممكنة	ممكنة
الهدف	الخلق والتّأثير	التعبير والتوصيل والفهم
الوزن	دائري	امتدادي/خطوطي
القافية والتّرصيع	وسيلتان أساسيتان	تلافي استعمالهما
قواعد التّركيب	مخالفتها	احترامها وعدم مخالفتها

---

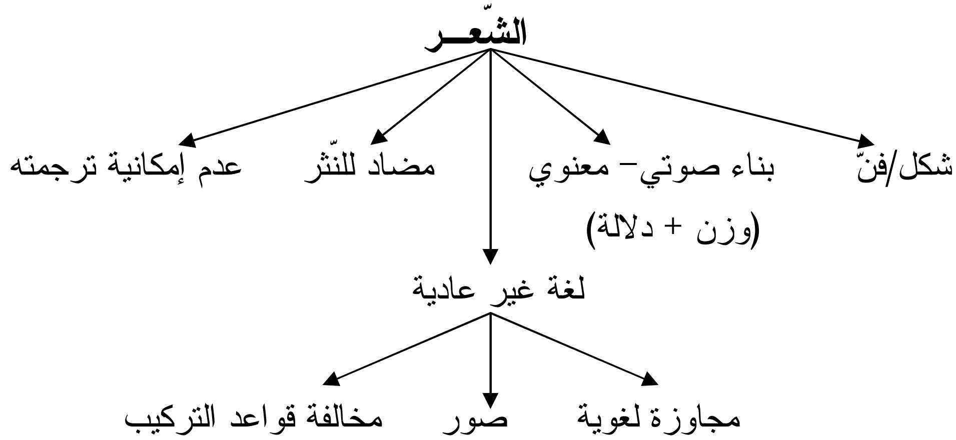
4 – المرجع نفسه، ص 74.

5 – المرجع نفسه، ص 124.

1 – جون كوين، بناء لغة الشعر، ص 112.

الجمـــل	متساوية الطول (البحر)	متباينة الطول
وظيفـــة الصّورة	تحويل ومفاجأة وإدهاش بالغريب	الشّرح والتقريب والتوضيح
الوظيفة	إيحائية	إشارية

وبهذا يمكن التّمثيل لماهية الشّعر ــــــــــ عنده ــــــــــ بالخطّاطة الآتية:



إنّ هدف كوهين من المقارنة بين الشّعر والنّثر هو إبراز تفوّق اللّغة الشّعرية وسموّها عن اللّغة المنطقية والنّحوية، والتي هي لغة النّثر، ولغة التّخاطب العادية ولغة العقل؛ فالشّعر ــــــــــ حسبه ــــــــــ لغة (عليا) مميّزة. ويتجلّى جانب التّميز فيها في تحرّرها من القوانين والقيود الصّارمة التي تخضع لها اللّغات آنفة الذّكر. فالشّعر « كالعلم يصف الدنيا، إنه أنتروبولوجيا الدّنيا يصفها بلغته الخاصة »[1]. هذه اللّغة تحرّر الكلمات من « كل مضاداتها ومقابلاتها، تجد من جديد هويتها ذاتها، وفي نفس اللحظة تجد كليتها الدلالية المشعة... فالشعر هو الرمز المطلق والمدلول المبهر »[2]. المتحرّر من القيود الزّمانية والمكانية. فكلّ هذه المزايا تجعل لغة الشّعر لغة متسلّطة سامية، بل وأكثر من ذلك لغة خالدة.

ومما سبق، يمكن إجمال تصوّر النّقاد الغربيين المحدثين للشّعرية ــــــــــ بغضّ النّظر عن الاختلافات الطّفيفة بينهم ــــــــــ في كونها:

- مقاربة علمية للأدب (شعرا ونثرا).
- موضوعها الأدبية، أي السّمات التي تجعل من الأدب أدبا.

1 – جون كوين، اللغة العليا، ص 284.

2 – المرجع نفسه، ص 365.

- منهجها وصفي لا معياري؛ حيث تكتفي بوصف المكونات (العناصر) وكيفية انتظامها (العلائق)، دون إصدار أحكام جمالية أو أحكام قيمة.
- الشّعرية مقاربة محايثة؛ لأنّها تهدف إلى وضع قوانين عامة تفسّر الظّاهرة الأدبية ولكنها تبحث عن هذه القوانين في صلب الأدب نفسه وليس خارجه، كما هو الحال بالنّسبة لعلم النّفس وعلم الاجتماع على سبيل التّمثيل.

ولكن إذا كانت هذه هي الشّعرية ــــــ بصورة موجزة ــــــ عند بعض نقاد الحداثة الغربيين، فما هو تصور نقّادنا العرب القدامى لها؟ و هل كانت لهم فيها آراء موحدة أم متباينة؟ وهل يمكننا أن نجد صدى لدراسات الشّعرية الحديثة في النّقد العربي القديم؟

3- النّظرية الشّعرية العربية القديمة

3-1- الشّعر والشّاعر: المفهوم والمكانة:

يحتلّ الشّعر في الحضارة العربية مكانة رفيعة لا يضاهيها أي فنّ قولي آخر، حتى إنّه قلّما « نصادف في تاريخ الإنسانية الطويل قوما اهتموا بأدبهم اهتمام العرب بشعرهم. ولا نمطا من العيش داخل الشعر أغلب مستوياته مثل ما وقع في الحياة العربية »[1]. فلقد كان الشّعر أهمّ عنصر في بنية المجتمع العربي الثّقافية، ونمط التّعبير الذي شغلهم عن التّفكير في أنماط أخرى؛ حيث كان، مثلما يقول ابن سلام الجمحي عن عمر بن الخطّاب رضي الله عنه، « علم قَومٍ لم يكن لهم علمٌ أصحُّ منه »[2]. إذ كان وسيلتهم في التّغني بمآثرهم وشيمهم، وتصوير حياتهم ومكارم أخلاقهم، والفخر بأنسابهم وبطولاتهم. بل وأكثر من ذلك؛ فقد عدّ الشّعر أصلا يحتكم إليه في بقية العلوم، وهذا ما أكّده ابن خلدون (ت 808هـ) في قوله: « واعلم أَنَّ فنَّ الشِعرِ من

---

1 - حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب: أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، مشورات كلية الآداب منوبة، ط 2، تونس 1994م، ص 23.

2 - ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج 1، ص 24.

بين الكلام كان شريفًا عند العرب؛ ولذلك جعلوهُ ديوانَ علومِهم وأَخبـارِهِم وشـاهِدَ صـوابِهِم وخطئِهِم وأَصلاً يرجِعونَ إِليهِ في الكثيرِ من علومهم وحكمهِم »[3].

وبناء على هذا حظي الشّاعر بمكانة مرموقة في السُّلم الاجتماعي، كونه المتحدِّث الرّسمي باسم القبيلة، واللّسان الحامي لها، فهو يسجّل الخطوط العامة لسياستها، ويعلن على الملأ أهدافها وغاياتها، ويقف إلى جانبها ويشيد بها، ويدافع عنها ويذود عن حماها، ويحطّ من شأن أعدائها. وبهذا يصبح الشّاعر أحد الأعمدة التي تقوم عليها القبيلة، لذلك نجد هذه الأخيرة تقـيم الأفـراح والولائم إذا نبغ فيها شاعر؛ نظرا للدّور المهم الذي يلعبه فيها.

لكن إذا كان الشّعر بهذه المكانة الاجتماعية الرّفيعة، فكيف تناولته السّاحة النّقدية العربيـة القديمة؟ وللإجابة على هذا السّؤال، لابدّ أوّلا من البحث عن مفهوم لفظة (الشّـعر) فـي اللّغـة العربية، وتتبّع تطوها الدّلالي في هذه اللّغة، من أن كانت ذات دلالة مادية حسّية إلى أن تبلورت بعد ذلك إلى دلالة معنوية ونفسية، وأصبحت مصطلحا على ذلك الفنّ القولي المنغّم.

ترجع لفظة (الشّعر) في العربية إلى أصل مادي حسّي ــــــــــ كما سـبق سـابقا ــــــــــ هو شعر الجسد؛ حيث يقول ابن منظور: « والشِّعْرُ والشَّعر مُذكران: نَبْتَةُ الجسم مما ليس بصوف ولا وَبَرٍ للإنسان وغيره، وجمعه أشعار وشعور، والشَّعْرَة الواحدة من الشِّـعْرِ »[1]. ثم تطورت دلالتها ــــــــ أي كلمة (الشعر) ــــــــــ من الظّهور المـادي إلـى الظّهور المعنوي؛ فأصبح يراد بها الدّراية والفطنة والعقل، حيث يقـال: « و(أشـعره الأمـر) وأشعر به أعلمه إياه... وأشعرته فشعر أي فدرى... هو العلم بدقائق الأمور وقيل هـو الإدراك بالحواس »[2]. ثم غلب على منظوم القول، نظرا لكونه « مشتملا على دقائق العـرب وخفايـا أسرارها ولطائفها... لرقته وكمال مناسبته ولما بينه وبين الشعر من محركة من المناسبة فـي الرقة »[3].

ومهما يكن من أمر، فقد أدى التّطور الدّلالي لكلمة (الشّعر) في العربية إلى أن أصـبحت تعني « ذلك النّوع من الكلام، المنغم المثير، الذي يفيد علما ومعرفة ببواطن الأمـور، وخفايـا

---

3 – عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، المقدمة، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصرية للطباعة والنشـر، بيـروت 1422هـ/ 2001م، ص 586.

1 – ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع، مادة (شعر)، ص 473.

2 – السيِّد محمد مرتضي الزبيدي، تاج العروس، ج 3، باب الراء، دار صادر ، ط 1، بيروت 1306هـ، ص 300.

3 – المصدر نفسه، ص 301.

النفوس وحقائق الحياة »[4]. والمقصود بـــ (المنغم) الوزن الذي هو سمة جوهرية من سـمات الشّعر تميّزه عن غيره من الفنون القولية.

عمل النّقاد والدّارسون للأدب ــــــــــــ عبر فترات تاريخية مختلفة وبيئات مكانيـة متقاربة ومتباعدة ــــــــ على تقديم مفهوم للشّعر، هذا الفنّ المميّز ببعض الخصائص الفنّية التي تجعله المفضّل والمحبّب لدى النّاس عامة، ولدى المهتمين بالأدب خاصة. فاختلفت تعاريفهم وتباينت تبعا لاختلاف العصور وملامح الإنتاج الشّعري الغالبة علـى كـلّ عصـر، وطبيعـة المكوّنات الثّقافية الخاصة للنّاقد والمنظّر. لكن هذا لا ينفي وجود ملامح ومقومات مشتركة بين الجميع؛ حيث إنّهم اتّفقوا على كون الشّعر صناعة يجب إتقانها وإجادتها.

يعدّ ابن سلام الجمحي من الأوائل الذين تنبّهوا إلى هذا الأمر؛ حيث يقـول إنّ « للشـعر صَناعة وثَقافةٌ يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العِلمِ والصَّناعات »[5]. كما يؤكد قدامـة بـن جعفر (ت337هــ) مفهوم الصّناعة الشّعرية تلك، قائلا: « ولما كانت للشعر صـناعة، وكـان الغرض في كل صناعة إِجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التَّجويد والكمال، إذ كان جميع ما يؤَّلف ويصنع على سبيل الصِّناعات والمهن، فله طرفان: أحدهما غاية الجودة، والآخـر غاية الرداءة وحدود بينهما تُسمَّى الوسائط، وكان كلّ قاصد لشيء من ذلك فإِنما يقصد الطـرف الأجود، فإن كان معه من القوّة في الصّناعة ما يُبلِّغه إِيَّاه، سُمِّي حاذقًا تامّ الحذق، وإن قصر عن ذلك نُزِّل له اسم بحسب الموضع الذي يبلغه في القرب من تلك الغاية والبعد عنها، كان الشِّـعر أَيضًا، إذ كان جاريا على سبيل سائر الصناعات، مقصودًا فيه وفي ما يُحَاك ويُؤلف منـه إلـى غاية التجويد، فكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراءِ إنما هو من ضعفت صناعته »[1].

فمن المدرك بالضّرورة أنّ أهل الصّنعة الواحدة يختلفون فيما ينتجون من مصنوعات، في كلّ زمان ومكان، وهذا هو حال الشّعراء؛ حيث إنّهم يتفاوتون فيما يبدعون، وإن صـدروا فـي بعض الأحيان عن مشاعر واحدة، وتجارب متقاربة، ورؤى ومواقف غير متباينة. ومن المسلّم به أيضا أن تتبلور لصنعتهم أسس ومعايير يتفاوتون في إدراكها، والوعي بها، والاقتدار عليها،

4 – عثمان موافي، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، ط 4، الإسكندرية 1999م، ص 19.

5 – ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج 1، ص 05.

1 – أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي للطبـع والنشـر والتوزيـع، ط 3، القاهرة 1398هـ/ 1978م، ص 18.

والحرص على التزامها، وإظهار التّمكن منها. ولهذا نجد الشّاعر، عند ابن طباطبا، « كالنسَّاج الحاذِقِ الَّذِي يُفَوِفُ وشْيَه بأحْسَن التَّفْويفِ ويُسدِّيه ويَنيرُه ولا يُهلهِلُ شيئًا منه فيَشِينُه، وكالنَّقاشِ الرَّفيق الذي يضعُ الأصْبَاغَ في أحْسنِ تَقاسِيم نقْشِه، ويُشْبِع كلَّ صِبغٍ منها، حتَّى يتضَاعفَ حُسنُه في العَيانِ. وكناظِمِ الجوْهَر الذي يؤلّفُ بينَ النَّفيس منها والثَّمِين الرَّائق، ولا يشِينُ عُقُودَهُ بأن يُفَاوِت بين جَواهِرها في نَظْمِها وتَنْسِيقها »[2].

ومما تقدم ذكره، يتّضح لنا أنّ النّقاد العرب القدامى قد اتّفقوا على (صناعة) الشّعر ـــ كما ذكر آنفا ـــ؛ فهو، حسبهم، حرفة كباقي الحرف، تستلزم الإتقان وتتطلّب الجودة، وحسن استغلال أدواتها من قبل الصّانع. وبما أنّ الشّعر فنّ قولي أداته اللّغة، فإنّ تميّزه يتعلّق أوثق ما يتعلّق بأبعاد التّصرف في بنيته، ذلك التّصرف الذي يرجع إلى وضعية اللّغة بحسب اختيار المبدع الصّانع. بمعنى أنّ الشّعر يتميّز عن الفنون القولية الأخرى ببنيته الشّكلية ونسيجه اللّفظي، أي الصّياغة التي تترك في النّفس تأثيرا وإحساسا بالكمال، وهذا ما يؤكّده الجاحظ (ت255ه) في قوله: « فإنما الشعر صناعةٌ، وضَرْب من النّسج، وجنسٌ من التَّصوير »[1]. أي أنّه تزيين وتوشية. وتبعا لهذا فإنّ الاختلاف بين الشّعراء لا يكون إلّا في صنيعهم، في الحلل التي يلبسونها للمعنى.

أما الشّاعر، فقد سمّي شاعرا « لأنه يشعر ما لا يشعر غيره أي يعلم »[2]. أي لفطنته وقدرته على النّفاذ ببصيرته الثّاقبة، وشعوره المرهف، ونظره الفاحص المدقّق إلى ما لا تنفذ إليه بصائر النّاس وأعينهم. فهو إنسان ذو شخصية متفرّدة، يتمتّع بموهبة أو ملكة ذاتية عالية تمكّنه من رؤية ما لا يستطيع غيره رؤيته، ومن فهم وإدراك خاص ومنفرد للعالم المرئي وغير المرئي. وتبعا لهذا، فهو قد « يستشعر أو يدرك في عالمه اللامنتظر وكونه الرّحب الممتد من خفايا الأسرار ودقائق الأمور ما لا يدركه سائر الناس أو يشعرون به فيسمونه، ويضعون له رمزا معينا من لغتهم للدلالة عليه أو يتعارفون على لفظ أو نسق لغوي معين يشيرون به إليه

---

2 – ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 43، 44.

1 – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، ج 3، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط 2، مصر 1385هـ/ 1965م، ص 132.

2 – أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، ج 1، مادة (شعر)، تحقيق عبد السلام هارون ومحمد علي النجّار، دار القومية العربية للطباعة، مصر 1964م، ص 420.

»[3]. أو بتعبير آخر للشّاعر طبعه المرهف، وعالمه الخاص، ومستواه الشّعوري والإدراكي والفكري المميّز عن مستويات سائر النّاس. ولهذا يعتبر مخلوقا من نوع خاص؛ يتمتّع بقدرات خارقة على الفطنة بما لا يفطن به النّاس، والتّطلع إلى الغيب، وإقامة علاقات مع عالم الجنّ والشّياطين.

لقد ظلّ مصدر الشّعر قضية مبهمة، بسبب اختلاف النّاس في من يمدّ المبدعين، ومن يلهمهم، وبقي الغموض يكتنف إبداع الفنان وشخصيته مدّة طويلة. ولهذا السّبب تحدّث النّقاد عن القوى الغيبية وصلة الشّعراء بالشّياطين؛ حيث نسبوا لكلّ شاعر شيطانا، و« إنّهم يزعمون أنَّ مع كلِّ فحل من الشعراء شيطانا يقول ذلك الفحلُ على لسانه الشعر »[4]. وقد خصّص أبو زيد القرشي (ت170هـ) الفصل الرّابع من كتابه (جمهرة أشعار العرب) للحديث عن نسبة الشّعر إلى الشّياطين والجنّ التي تلقيه على الشّعراء، وكذلك أسماء هؤلاء الشياطين [5]. والشّعراء أنفسهم أكّدوا على هذه الظّاهرة؛ حيث نجد حسّان بن ثابت يقول:

ولي صاحب من بني الشَّيْصَبَانِ   فطورًا أقول وطورا هُوَه

كما أنّ هذه الفكرة لم يؤمن بها بعض النّاس في الجاهلية فحسب؛ وإنّما امتدّ الاعتقاد بها حتّى بعد العصر الجاهلي. ولعلّ الفرزدق هو من أكثر الشّعراء ترديدا لها؛ إذ كان يذكر حين يفتخر بشعره أنّه (أشعر خلق الله شيطانا)، فيقول:

كأنّها الذّهب العقبان حَيَّرَها   لسانُ أشعرَ خلق الله شيطانا

ومهما يكن من أمر، فإنّ القول بأثر القوى الغيبيّة في الشّعراء من خلال إلهامهم لهم تعبير عن الانبهار الّذي يجده المستمع في نفسه أمام هذا الكلام الذي يلقى على مسامعه. فبما أنّ الشّاعر يشعر بما لا يشعر به غيره، فلا بدّ أن يتميّز كلامه عن الكلام العاديّ ببعض الخصائص الفنِّية، أي « لا بد أن يكون له أفقه أو عالمه اللّغوي الخاص المميّز أيضا؛ لأنّ اللّغة في الأساس تابعة للفكر أو ظلّ منعكس عنه، وصورة ملازمة له، ترتقي حيث يسمو، وتهبط حيث يتراجع

---

3 – أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا: دراسات نقدية في لغة الشعر، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء/ بيروت 2006م، ص 35.

4 – الجاحظ، كتاب الحيوان، ج 6، ص 225.

5 – ينظر: أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة د ت، ص 47– 63.

ويضعف »[1]. وبعبارة أخرى فإن الشّاعر ــــــــــــــ وفــق التّصــور السّــابق الــذّكر ــــــــــــ قد يدرك أو يحسّ بما لم تستطع اللّغة العادية أن تخترقه وتنفذ إليه أو تعبّر عنـــه؛ لأنّها لغة قاصرة عن تأدية كلّ ما يمكن أن يخترقه إحساس الشّـاعر، وتنفــذ إليــه بصــيرته وقريحته، يمتدّ إليه خاطره. ولهذا السّبب فُضّل الشّعر على النّثر.

3-2- الشّعر والنّثر: الاختلاف والتّفوّق

دارت خصومة أدبية بين النّقاد والأدباء حول المفاضلة بين الشّعر والنّثر، وقــد كانــت أسس المفاضلة بينهما ترجع، في كثير من الأحيان، إلى الخصائص الفنّية لكلّ فنّ منهما، « وقد قال الناس في هذين الفنين ضروبا من القول لم يَبْعَدوا فيها من الوَصف الحســن والإنصــاف المحمود والتَّنافس المقبول »[2].

وتجدر الإشارة في قضية الحال، إلى أنّ العرب كانت تعرف من الأنواع الأدبية الشّعر والسّجع، والخطابة، ولم يتبلور في ذلك الوقت مصطلح النّثر مواجها لمصطلح الشّعر. لكن هذا لا يعني عدم وجود لفظة (النّثر) آنذاك؛ بل كانت موجودة دون رابط يجمعها مع غيرها، « وقد تنبه العرب بعد ذلك إلى هذا الرابط، وكان الفضل في ذلك يرجع إلى قدرة التصنيف والتبويــب والتأصيل التي تميّزت بها المؤلفات العربية، فحين أرادوا تقسيم الكلام، قســموه إلــى منظــوم ومنثور، وكان هذا يعني أن هناك كلاما يتميز بالوزن والقافية هو المنظوم، وأنّ سائر الكــلام بعد ذلك يدخل في باب النثر »[1]. ومن ثمّ يراد بالنثر، في النّقد العربي القديم، ذلك الكلام الفنّي غير المنظوم، على نحو ما نجده عند ابن وهب الكاتب (ت337ه) في كتابه (البرهان في وجوه البيان) الذي يقول: « واعلم أن سائر العبارة في كلام العرب إما أن يكون منظومًا وإما أن يكون منثورًا. والمنظوم هو الشعر والمنثور هو الكلام »[2].

---

1 – أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا: دراسات نقدية في لغة الشعر، ص 34.

2 – أبو حيان علي بن العبّاس التّوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج 2، تحقيق خليل منصور، دار الكتب العلمية، بيــروت د ت، ص 247.

1 – أحمد صبرة، شرح المرزوقي: النظرية والإجراءات، دار المعرفــة الجامعيــة، ط 1، الإســكندرية 2000م، ص 199.

2 – إسحاق بن إبراهيم بن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق حفني محمد شرف، مطبعة الرسالة، القاهرة 1969م، ص 127.

ومهما يكن من أمر، فإن الشّعر يختلف عن النّثر، ويتميّز عنه بمجموعة من الخصائص التي تجعله، في منظور النّقاد العرب القدامى، الفنّ القولي الأوّل دون منازع، ويمكن إجمال مواطن الاختلاف بين الفنّين فيما يأتي:

3-2-1- الوزن والقافية:

يرى النّقاد العرب القدامى أنّ الفارق الأساس بين الشّعر والنّثر يكمن في الموسيقى التي هي أعذب مناحي الجمال في الشّعر؛ حيث تلذّ لها الأذن، وتطرب لها النّفس. وتتمثّل الموسيقى الشّعرية في الإيقاع والوزن اللّذين يمثّلان عنصرين هامين من عناصر الشّعر، ودعامتين من دعائمه. ويراد بالإيقاع « وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة»[3]. وتمثّل التّفعيلة في الشّعر العربي الإيقاع. أما الوزن، فهو الموسيقى النّاتجة عن تتابع تفعيلات معينة، تتكرّر في كلّ بيت، دون تغيير. أو هو بتعبير آخر عبارة عن مجموعة من الإيقاعات أو التّفعيلات التي يتألّف منها البيت. وعلى هذا يعد البيّت الشّعري الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية. ولهذا، نظر النّقاد القدامى إلى الوزن على أنّه عنصر رئيس في الشّعر، وركن عظيم من أركانه؛ ويظهر جليّا ذلك من خلال تأكيدهم للخاصية الصّوتية في تعريفهم للشّعر.

يعدّ قدامة بن جعفر من أوائل النّقاد الذين حاولوا حدّ الشّعر وتعريفه؛ فقال: « إِنَّهُ قَولٌ مَوْزُونٌ مُقَفَى يَدُلُّ عَلَى مَعْنًى. فقولنا: قَوْلٌ: دَالٌ على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر. وقولنا: موزونٌ: يفصله مما ليس بموزون، إذ كان من القول موزون وغير موزون. وقولنا: مُقَفًّى: فصل بين ما له من الكلام من قواف، وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع. وقولنا: يَدُلُّ على معْنًى: يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنًى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى »[1]. فالشّعرية، إذن، حسب قدامة، تتحدّد في أربعة عناصر هي: اللّفظ والمعنى والوزن والقافية، وهي العناصر التي « توصل إليها عن طريق النقض: فإذا

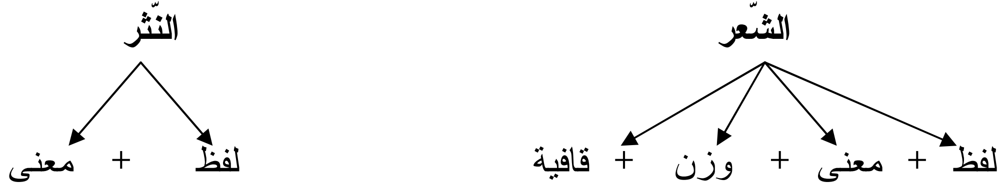
---

3 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط 6، مصر 2005م، ص 435.

1 - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 17.

كان النثر يشتمل على المعنى واللفظ وهو ليس موزونا ومقفى، فإن الشعر هو نقيضه أنّه يعتمد على الوزن والقافية »[2].

وبهذا يمكن تمثيل الشّعر عند قدامة، ومن ثمّ النّثر بالشّكلين الآتيين:



لقد كان لحدّ قدامة للشّعر أثر بارز؛ إذ تمسّك به كثير من النّقاد الذين أتوا من بعده، ولعل أبرزهم ابن رشيق القيرواني الذي يقول، في كتابه (العمدة) في باب (حدّ الشعر بعد النية)، إن: « الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حَدُّ الشعر؛ لأن من الكلام موزونًا مقفّى وليس بشعر؛ لعدم القصد والنية، كأشياء اتزنت من القرآن ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم، وغير ذلك مما لم يطلق عليه أنه شعر... »[3].

من الواضح أنّ ابن رشيق قد حافظ، في نصّه هذا، على جوهر تعريف قدامة للشّعر، ولم يضف إليه إلا كلمة (النّية)، ذلك أنّ العرب وجدت في القرآن الكريم بعض الآيات الموزونة، مثل قوله تعالى: ﴿ وَجِفَانٍ كَالْجَوَابِ وَقُدُورٍ رَّاسِيَاتٍ ﴾ (سبأ: 13)، فقالت إنّه من بحر الرّمل، وقوله عزّ وجلّ: ﴿ وَيُخْزِهِمْ وَيَنْصُرْكُمْ عَلَيْهِمْ وَيَشْفِ صُدُورَ قَوْمٍ مُؤْمِنِينَ ﴾ (التوبة: 14) فزعمت أنّه من الرّجز إضافة إلى بعض الأحاديث النّبوية الشّريفة التي جاءت موزونة مقفاة. فهذا الكلام ــــ في رأي ابن رشيق ــــ لا يعدّ شعرا؛ لأنّ نية القائل لم تكن موجّهة نحو الشّعر، وإنّما يطلق الشّعر متى قصد القاصد إليه، على الطريق الذي يتعمد ويسلك؛ « لأنه لو صحّ أن يسمى من اعترض في كلامه ألفاظ تتزن بوزن الشعر، أو تنتظم انتظاما ببعض الأعاريض، فإن الناس كلهم شعراء، لأن كلّ متكلم لا ينفك من أن يعرض في جملة كلام كثير بقوله ما قد يتزن بوزن الشعر، وينتظم انتظامه»[1].

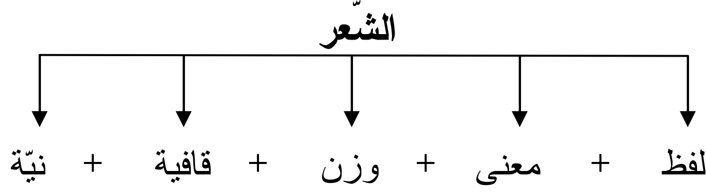
---

2 – توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، عيون المقالات، ط 2، الدار البيضاء 1987م، ص 98.

3 – ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 119، 120.

1 – أحمد صبرة، شرح المرزوقي: النظرية والإجراءات، ص 193.

وبهذا يكون الشعر، عند ابن رشيق، إذن، على النّحو الآتي:



ومهما يكن من أمر، فهذا التّعريف لا يعدّ جامعا مانعا لما هو شعر وما ليس بشعر؛ إذ يسمح للنّظم العلمي أن يحتل دائرة الشّعر، فقد تصاغ نظرية علمية أو قاعدة نحوية أو منطقية أو فقهية صياغة نظمية، لكنها لا تعدّ شعرا. وبالتّالي لا يمكن للخصائص العروضية وحدها أن تكون حدّا للشّعر، وفارقا بينه وبين النّثر الفنّي. وقد تنبّه بعض النّقاد إلى هذه القضية، فرفضوا أن يكون الشّعر مجرّد وزن وقافية؛ حيث نجد ابن وهب ــــــ في هذا الصّدد ــــــ يقول إنّما سمي الشّاعر « شاعِرًا لأنّه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره. وإذا كان إنّما يستحق اسم الشاعر بما ذكرنا فكل من كان خارجًا عن هذا الوصف فليس شاعرا وإن أتى بكلام موزون مقفّى »[2]. فالمعرفة العروضية، حسبه، لا يمكنها أن تخلق شاعرا؛ ففي الشّعر ما هو أقوى.

3-2-2- الشّكل الفنّي والموضوع:

يتّسم الشّعر بصياغة فنّية خاصة تختلف اختلافا واضحا عن الصّياغة الفنّية للنّثر، وتميّزه عنه وعن غيره من فنون القول الأخرى؛ حيث إنّ للشّعر صياغة فريدة، وشكل خاص، فهو، مثلما يقول ابن خلدون، « كلامٌ مفصَّلٌ قِطَعًا قطعًا متساويةً في الوزنِ، متّحدةً في الحرفِ الأَخير من كلِّ قطعةٍ. (وتسمَّى كلُّ قطعةٍ) من هذه القطعاتِ عندهم بيتًا؛ ويسمى الحرفُ الأَخير الذي تتفقُ فيهِ روِيًّا وقافيةً؛ وتسمّى جملةُ الكلامِ إلى آخره قصيدةً وكلمةً »[3]. فالقصيدة هي الشّكل الأصولي للشّعر العربي الذي يلزم وحدة الوزن ووحدة القافية. والأصل اللّغوي لكلمة (قصيدة) هو القصد و« القَصيدُ مِنَ الشِّعر: ما تمَّ شطر أبياته... سمي الشِّعْرُ التّام قصيدًا لأن قائله جعله من باله فقصد له قصدا ولم يَحْتَسِهِ حَسْيًا على ما خطر بباله وجرى على لسانه، بل رَوَّى فيه خاطره واجتهد في تجويده، ولم يقتضِبْه اقتضابا فهو فعيل من القصد والأَمّ... »[1].

---

2 – ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، ص 164.

3 – ابن خلدون، المقدمة، ص 568.

1 – ابن منظور، لسان العرب، ج 3، مادة (قصد)، ص 335.

تقوم القصيدة العربية على نظام البيت، أي أنّها، على حدّ عبارة عز الــدّين إســماعيل « مجموعة من الحلقات المنفصلة المتجاورة في خيط واحد هو القافية »[2]. باعتبار أنّ البيــت الشّعري وحدة مكتفية بذاتها، أو بعبارة أخرى حلقة مقفلة على ذاتها. وقد خصّ النّقــاد العــرب القدامى هذا الأخير بعناية فائقة في دراساتهم وكتبهم النّقدية؛ كونه الأساس الــذي يبنــى عليــه الشّعر. ومن بين هؤلاء النّقاد، نجد ابن رشيق الذي يذهب إلى أنّ « البيت من الشعر كالبيت من الأبنية: قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابهُ الدُّرْبة، وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون، وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلــة للأبنيــة، أو كــالأواخِيِّ والأوتاد للأخبية فأما سوى ذلك من محاسن الشعر فإنما هو زينة مستأنفة ولو لم تكن لاستُغنىَ عنها »[3].

ولعلّ وحدة البيت واستقلاليته عما قبله وبعده القضية الأولى التي أسالت كثيرا من حبر النّقاد والمهتمّين بالأدب على وجه العموم، والشّعر على وجه الخصوص. فلقد لاحظ هــؤلاء أنّ كلّ بيت من الشّعر « ينفردُ... بإفادته في تراكيبه، حتّى كأَنهُ كلامٌ وحده، مستقِلٌ عمَّا قبلَهُ ومــا بعدهُ. وإِذا أُفرِدَ كان تامًّا في بابِه في مدحٍ أَو تشبيبٍ أَو رثاءٍ؛ فيحرصُ الشاعرُ على إِعطاءِ ذلك البيتِ ما يستقِلُّ في إفادته. ثم يستأْنفُ في البيتِ الآخر كلامًا آخر كذلك »[4]. وتبعا لهذا، فــإنّ استقلال البيت يؤدّي إلى تعدّد الأغراض في القصيدة. فهي غالبا لا تتناول غرضا أو موضوعا واحدا؛ بل عدّة موضوعات وأغراض، قد يكون بعضها بمثابة تمهيد للآخر؛ فقد تبدأ بــالوقوف على الدّيار وبكاء الأطلال، والتّغزل بالحبيبة، ثمّ وصف الرّحلة والرّاحلة، ثمّ يتخلّص من ذلــك إلى الغرض الرّئيس، وكثيرا ما يكون المدح. وهذا هو نهج القصيدة العربية القديمة الّذي لخصه ابن قتيبة في كتابه (الشعر والشعراء)، مرجِعا تعدّد الموضوعات في القصيدة إلى بواعث نفسية، وعوامل بيئية؛ فيقول: « ... وسمعتُ بعضَ أهل الأَدب يذكرُ أنَّ مُقَصّدَ القصيدِ، إِنَّمَا ابتدأَ فيهــا بذكرِ الديّارِ والدَّمَنِ والآثارِ، فبكَى وشكَا، وخاطبَ الرَّبْعَ، واستوقَفَ الرفيقَ، ليجعلَ ذلــك ســببًا لذكر أهلِها الظاعنينَ (عنها)، إذْ كان نازلَةُ العَمَدِ في الحلول والظَّعْن خلاف ما عليه نازلةُ المَدَرِ لانتقالِهم عن ماءٍ إلى ماءٍ، وانتجاعهم الكَلَأَ، وتَتَبُّعِهِمْ مساقطَ الغَيْثِ حيثُ كَانِ. ثم وَصــلَ ذلــك

---

2 – عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنـــة، دار الفكــر العربــي، القــاهرة 1992م، ص 206.

3 – ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 121.

4 – ابن خلدون، المقدمة، ص 568.

بالنسيبِ، فشكا شِدَّةَ الوَجْدِ، وأَلَمَ الفِرَاقِ، وفَرْطَ الصبابةِ والشوقِ، لِيمِيلَ نحوَه القلوبَ، ويصرفَ إليه الوُجوهُ ولِيَسْتَدْعِيَ (به) إصغاءَ الأسماعِ (إليه)، لأَنَّ التشبيبَ قريبٌ مـن النفـوس، لائـطٌ بالقلوبِ، لما (قد) جعلَ اللهُ في تركيبِ العبادِ من محبَّةِ الغَزَلِ، وإِلْفِ النساءِ، فليس يكادُ أحدٌ يخلو من أن يكون متعلِّقًا منه بسببٍ، وضاربًا فيه بسهمٍ، حلالٍ أو حرامٍ. فإذا (علم أَنَّه قد) استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له، عَقَّب بإيجاب الحقوق، فرَحَل في شعره، وشكا النَّصْـبَ والسَّـهَرَ، وسُرَى الليلِ وحرَّ الهجيرِ، وإنضاءَ الراحلةِ والبعيرِ. فإذا عَلِمَ أَنَّهُ (قد) أوجب على صاحبه حقَّ الرجاء، وذِمَامَةَ التأْمِيلِ، وقرَّرَ عنده ما ناله من المَكَارِهِ في المسير، بدأ في المديح، فبعثه علـى المكافأة، وهزَّه السَّماحِ، وفضَّله على الأشباه ، وصغَّر في قدْرِه الجزيل »[1].

إنّ القول بوحدة البيت وتعدّد الموضوعات لا يعني هلهلة البناء وعشوائيته؛ بل إنّنـا لا نعدم أن نجد حديثا عن الوحدة التي نادى بها مجموعة من النّقاد في القرنين الثّالـث والرّابـع، وهذه الوحدة تقوم على ارتباط معاني الأبيات ببعض وتلاحمها، كما ستتمّ الإشارة إليه فيما بعد.

أما النّثر، فقد كانت فنونه، في بداية نشأته، لا تخرج عن الخطابة والكتابة، وهما فنّـان يتّسمان بوحدة الموضوع وتسلسل المعاني؛ حيث لم تكن الخطبة تتناول إلّا موضـوعا واحـدا، وهو في أغلب الأحوال، موضوع اجتماعي، يتّصل في العصر الجاهلي اتّصالا وثيقـا بالحيـاة الاجتماعية للعرب. ثمّ أصبح في عصر صدر الإسلام دينيا تشريعيا. ثمّ تنوعت أغراضها بعـد ذلك بين سياسية ومذهبية واجتماعية، علاوة على الدّينية والتّشريعية. وبهذا يتضـح أنّ النّثـر ـــــ بفنونه المختلفة ـــــ تناول بعض موضوعات الشّعر، لكن مع ذلك اختلف عنـه في طريقة معالجته لهذه الموضوعات، تبعا لاختلاف أشكاله وسماته الفنّية، عما يماثلهـا فـي الشّعر.

وكنتيجة لما تقدّم ذكره، فإنّه يمكن القول إنّ الشّعر يختلف عن النّثر من ناحيـة الشّـكل الفنّي، ومن ناحية الموضوع.

---

1 – ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الحديث، ط 2، القـاهرة 1418هـ/ 1998م، ص 74، 75.

3-2-3- اللّغة:

3-2-3-1- من النّاحية الشّكلية:

تنفرد لغة الشّعر بسمات وخصائص تميّزها عن باقي الفنون القولية الأخرى عامة، ولغة النّثر خاصة. وقد ظلّت هذه السّمات والخصائص شغل المشغولين، ومناط بحث الباحثين من النّقاد والأدباء وحتّى الفلاسفة، ابتغاء الكشف عن كنه هذا الفنّ السّاحر، واستنطاق لغته المعبّرة الموحية الثّرية الآسرة، ووضع الأسس النّظرية.

إن الشّاعر ـــــــــ كما ذكر سابقا ـــــــــ إنسان يرى ما لا يُرى، ويشعر بما لا يشعر به الناس، ويدرك ما لا يمكنهم إدراكه، ويغوص إلى حيث لا يتمكّنون من الغوص فيه أو النّفاذ إليه، ومن ثمّ استكناه ما لم يستطيعوا الوصول إلى قراره. فهو، إذن، إنسان غير عادي. وبما أنّه كذلك، فلا بدّ أن تكون اللّغة التي يوظّفها ـــــــــ هي بدورها ـــــــــ لغة غير عادية ومميّزة، يصعب نثرها أو ترجمتها، بل يستحيل ذلك، وهذا ما عبّر عنه الجاحظ في قوله بأنّ « الشعر لا يُستطاع أن يترجَم، ولا يجوز عليه النقل؛ ومتى حوّل تقطَّع نظمُه وبطلَ وزنُه، وذهب حسنُه، وسقطَ موضعُ التعجب، [لا] كالكلامِ المنثور»[1]. وبهذا يكون الجاحظ قد سبق كوهين في الإشارة إلى عدم إمكانية ترجمة الشّعر، مما يدل على معرفته ـــــــــ أي الجاحظ ـــــــــ لخصوصية اللّغة الشّعرية وبحقيقتها.

إنّ اللّغة هي الأداة التي يبرز بها الشّاعر كلّ ما يكتشفه، ويستشعره، ويتنبّأ به. وهي الوسيلة التي تسمح له بوصف عالمه الخاص، وتجسيده بطريقة تأثيرية غير عادية تمكّنه « من بثّ نبوءته وحدسه وشحنات أحاسيسه، ويتمكن بالتالي من أداء رسالته بإخلاص، ويحقق الهدف في الإبداع والكشف والتغير والجذب والتأثير وإحداث المشاركة الوجدانية بمفهومها الواسع المشع المتبلور »[2].

ينتقي الشّاعر ألفاظ لغته بعفوية وحذق ومهارة في آن واحد، ليعبّر بها عن رؤاه وأخيلته ومشاعره وخلجات نفسه. لكن، في بعض الأحيان، تضيق مفردات اللّغة وقواعدها عن حاجة الشّاعر؛ حيث لا يجد في اللّغة ـــــــــ رغم ثرائها، واختلاف صيغها، ووفرة ألفاظها وتراكيبها ـــــــــ ما يتلاءم مع دقائق معانيه؛ ذلك أنّ « حُكْمَ المعاني خلافُ حكمِ الألفاظ؛

---

1 – الجاحظ، كتاب الحيوان، ج 1، ص 75.

2 – أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا: دراسات نقدية في لغة الشعر، ص 92.

لأن المعانِيَ مبسوطةٌ إلى غير غاية، وممتدّةٌ إلى غير نهاية، وأسماءَ المعاني مقصورةٌ معدودة، ومحصّلةٌ محدودة »[3]. وقد أدرك النّقاد وعلماء اللّغة على حدٍّ سواء هذا الأمر، فأولوه اهتماما كبيرا في دراساتهم، وخصّصوا له مساحات كبيرة للحديث عنه في كتبهم. فهذا السّيوطي (ت911هـ) يؤكّد فكرة محدودية الألفاظ التي تشكّل عائقا أمام لانهائية المعاني؛ فيقول إنّ « المعانيَ التي يمكن أن تُعْقَل لاَ تَتنَاهى، والألفاظ متناهيةٌ؛ أنَّها مركّبة من الحروف، والحروف متناهية، والمركَّب من المُتَنَاهي مُتَنَاهٍ، والمتناهي لا يَضْبِطُ ما لا يَتَنَاهى »[1]. وبهذا تضيق ألفاظ اللّغة عن نقل ما في مكنون نفس الشّاعر ووجدانه وخياله، ولا تلبّي حاجته. ويضاف إلى ذلك أنّ الشّعر « محصور بالوزن، محصور بالقافية، فالكلام يضيق على صاحبه والنثر مطلق غير محصور فهو يتسع لقائله »[2].

وبناء على ما تقدّم ذكره، أجاز علماء اللّغة العرب القدامى للشّاعر أن يتصرّف في اللّغة بحرّية لا يمتلكها غيره؛ أي سمح له بفكّ الحصار المعجمي أو السّياج الوضعي المضروب من حوله، وابتكار تراكيب وسياقات جديدة غير السّياقات التي فرضتها الذّهنيات الاجتماعية، و« إنشاء علائق متميزة وارتباطات حميمة غير مستهلكة بين عناصر اللغة المختلفة، يتفرد بها عن بقية أفراد الجماعة اللغوية. وهكذا يطوع الشاعر اللغة ويخصبها ويخضعها لنظامه الخاص بشتى الوسائل الممكنة، ويكون له لغة خاصة داخل لغته العامة »[3]. وهي لغة ألبسها ثوبا جديدا؛ يغيِّر ويحذف وينحت في أشكالها، ويمد في أصواتها، ويحرك ويسكن فيها كما يحلو له. فالشّعراء، كما يقول السّيوطي، « أُمَراء الكلام، يَقْصرون الممدود، وَيَمُدُّون المقصور، ويُقَدِّمون ويؤخرون، ويومِئون ويُشيرون، ويختلسون ويُعيرون ويستعيرون »[4]. أي لهم حرية التّصرف في اللّغة بما لا يسمح لسواه من أصحابها، حيث بإمكانهم الخروج على ما وضعه علماء اللّغة من قوانين، واتّفقوا عليه من أعراف؛ لأنّ طبيعة الشّعر تقتضي التّوسع والانطلاق والتّحرر. وهو الأمر الذي أدركه العلماء ومن ثمّ أجازوه، واصطلحوا على مثل هذه الأخطاء التي يرتكبها الشّعراء عن قصد بمصطلح (الضّرورة) أو (الاضطرار).

---

3 – الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، ط 1، بيروت 1948م، ص 76.

1 – عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وآدابها، ج 1، تحقيق محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت د ت، ص 41.

2 – ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، ص 49.

3 – أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا: دراسات نقدية في لغة الشعر، ص 93، 94.

4 – السيوطي، المزهر في علوم اللغة وآدابها، ج 2، ص 471.

اهتمّ علماء اللّغة بفكرة الضّرورة الشّعرية، واعتبروها الفارق الجوهري بين لغة الشّعر ولغة النّثر، فهي ــــــــــ بالنّسبة لهم ــــــــــ رخصة لا تمنح إلا للشّعراء. فاعترفوا بها، وسمحوا بارتكابها؛ لأنّها لا تدلّ بالضّرورة على قصور أصحابها، وعجزهم وضعف لغتهم، وإنّما تدلّ على رغبته في بناء اللّغة؛ حيث تصبح هذه الأخيرة غاية في ذاتها، وليس مجرّد وسيلة كما هي لدى الآخرين. وقد أعرب ابن جني (ت392ه) عن هذه الفكرة، فقال: « فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، وانخراق الأصول بها، فاعلم أن ذلك على ما جَشِمه منه وإن دلَّ من وجه على جَوره وتعسّفه، فإنه من وجه آخر مؤذِن بصياله وتخمطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته »[1]. بل إن الشّاعر، أحيانا، يتجاوز قوانين اللّغة المألوفة لا لضرورة الوزن والقافية فحسب، وإنّما لتعوّده على التّجاوزات المستمدّة للنّظم النّحوية واللّغوية حتّى صارت طبعا له وطبيعة في لغته. وهذا ما أدركه معظم النّحاة، ومن بينهم ابن جني الذي يقول: « إن العرب قد تلزم الضرورة في الشعر في حالة السعة؛ أُنْسًا بها (واعتيادا لها) وإعدادًا لها لذلك عند وقت الحاجة إليها »[2].

وهكذا يصبح الشّعر والنّثر، في مفهوم هؤلاء اللّغويين، متغايرين في الأصل والتّكوين. أو بعبارة أخرى متنافرين لتنافر طبائع أهلهما؛ فاللّغة الشّعرية لغة التّجاوز والتّوسّع والرّحابة والانطلاق، في حين إنّ اللّغة النّثرية لغة احترام وتطبيق القواعد المنطقية الموضوعية.

3-2-3-2- من النّاحية المعنوية:

تختلف لغة الشّعر عن لغة النّثر بما تحمله من انفعالات ومشاعر؛ حيث تعدّ العاطفة العنصر الأوّل في الشّعر، بينما تعدّ الحقيقة العنصر الثّاني فيه. و« العاطفة تُستخدَم لتبثّ في الأفكار روعة وحياة قوية تسهل فهمها ودفعها إلى النفوس »[3]. فالهدف من الشّعر ليس الإقناع والإفادة، كما هو الحال بالنّسبة للنّثر؛ وإنّما التّأثير في السّامعين والمتلقّين لهذا الفنّ السّاحر وتحريك مشاعرهم، وإثارة اللّذة عندهم، وحملهم على تغيير سلوكهم نحو الأفضل. فهو، مثلما يقول ابن رشيق، « ما أطرب، وهزّ النفوس، وحرّك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وضع

---

1 – أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، ج 2، تحقيق محمد علي النّجار، دار الهدى للطباعة والنشر، ط 2، بيروت دت، ص 392.

2 – المصدر نفسه، ج 3، ص 303.

3 – أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 304.

له، وبني عليه، لا ما سواه »[4]. فالشّعر، إذن، لغة المشاعر الإنسانية، ولغة الإثارة؛ نظرا لاعتماده على الغموض النّاتج عن توظيف الخيال كعامل أساس لتصوير العواطف، وبعثها في نفوس القارئين والمستمعين لها. وقد عبّر جابر عصفور عن هذه الفكرة قائلا إنّ « غاية الشعر هي التأثير والتأثير يعني تغييرا في الاتجاه وتحولا في السلوك. والبداية الأولى للتأثير هي تقديم الحقيقة تقديما يبهر المتلقي من ناحية، ويبدهه بها من ناحية أخرى. وذلك أمر لا يمكن أن يتم بمجرد النظم العاري للأفكار، بل يتم بضرب بارع من الصياغة، تنطوي على قدر من التمويه، تتخذ معه الحقائق أشكالا تخلب الألباب وتسحر العقول، فتتبدى الحقائق من خلال ستار شفيف يضفي عليها إبهاما محببا يثير الفضول يغذي الشوق إلى التّعرف »[1].

أما النّثر، فهو لغة العقل، يهدف إلى نقل الأفكار، وتقرير الحقائق بطريقة واضحة ومباشرة وصريحة، وبهذا يختلف مفهومه عن مفهوم الشّعر. ومن هنا يتّضح لنا الشّبه الكبير بين أفكار القدامى المتعلّقة بهدف كلّ من الفّنين: الشّعر والنّثر، وبين أفكار المحدثين على وجه العموم وأفكار كلّ من الشّكلانيين الرّوس وجون كوهين وريتشاردز على وجه الخصوص.

3-2-4- الخيال:

لقد أدرك النّقاد العرب القدامى اختلاف لغة الشّعر عن لغة النّثر، وتميّزها عنها باعتمادها على عنصر الخيال بالدّرجة الأولى. والخيال هو « تلك القوة الساحرة التركيبية السحرية... التي تكشف عن ذاتها، في خلق التوازن، أو التوفيق بين الصفات المتضادة، أو المتعارضة »[2]. أي إيجاد التّوافق والتّناغم بين عناصر مختلفة ومتباعدة، عن طريق استخدام مجموعة من الأدوات قسّمها النّقاد إلى تشبيه واستعارة، وقسّمها البعض الآخر إلى تشبيه ووصف.

مهما يكن من أمر، فإنّ الخيال ـــــــ بصوره المختلفة ـــــــ أساس الشّعر وموضوعه. والقول بالخيال هو القول بالتّخييل، والإيهام، والكذب، والغلو، والمبالغة، وغيرها من المفردات التي لا نجد لها أثرا في النّثر؛ نظرا لقيامه على الصِّدق العلمي، وارتباطه بغاية الإقناع.

---

4 – ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 128.

1 – جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 5، مصر 1995م، ص 57.

2 – ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص 297، 298.

وجملة القول ـــــــ في هذا الصّدد ـــــــ إنّ الخيال مقوّم من مقومات الشّعر لا حدثا عارضا فيه فهو من أخصّ خصائصه التي تميّزه عن بعض فنون القول الأخرى، كالنّثر الذي لا يستطيع أن يجاريه في هذه النّاحية، وإن شاركه فيها؛ إذ يبدو حظّه منها قليل، بالقياس إلى وفرة حظّ الشّعر من ذلك.

ومما تقدّم، يتضّح اختلاف الشّعر عن النّثر، وتميّزه عنه بمجموعة من الخصائص والمزايا التي تجعله ـــــــ حسب بعض النّقاد والأدباء ـــــــ الفنّ القولي الأحسن والأفضل على الإطلاق. فهم يرون أنّ « في الشعر التياط بالقلوب، ومدخل لطيف إلى النفوس، وسلّم مختصر إلى الأوهام ومعزّ شاف، وواعظ ناه، ومعقل يأوى إليه المحروب، ويسكن إليه المحزون، ويتسلى به المهموم»[1]. فالشّعر لغة العواطف المؤثِّرة والممتعة والمشاعر الإنسانية، كما إنّه خطاب القلب ومناجاة الإحساس، لذا نجده « يدخل في جميع الأغراض كالنسيب والمديح والذّم والوصف والعتب والنثر لا يدخل في جميع ذلك، فإن التشبيب لا يحسن في غير الشعر وكذلك غيره من الأغراض وما صلح لجميع ضروب الكلام وصنوفه أفضل مما اقتصر على بعضه »[2]. ولهذا اعتبر الشّعر أهمّ من النّثر، وأعلى مرتبة منه، بل وأكثر من ذلك؛ إذ هناك من عدّه من الدّرجة العليا من الكلام كلّه، بعد الكلام الإلهي والكلام النّبوي ـــــــ طبعا ـــــــ ولا أدلّ على ذلك من كونه ديوان العرب الذي حفظ الأنساب، وسجّل الوقائع والأحداث، وعرّف بالأمجاد والمآثر، وأشاد بالعظماء والجبابرة ووصف كل شاردة وواردة بأسلوب ساحر، ولغة ثريّة وحيويّة، لغة أسهمت في تعليم العربية والحفاظ عليها من اللّحن والضّياع. فلقد كان الشّعر حجّة فيما أشكل من غريب القرآن وغريب الحديث؛ فمن « فَضْل النَّظْمِ أنَّ الشَّواهدَ لا توجد إلاّ فيه، والحُجَجَ لا تُؤْخَذُ إلاَّ منه... »[3].

عموما يمكن القول إنّ « كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه في معترف العادة »[4]. وهو الأمر الذي عني بعض النّقاد على تأكيده كأبي حيان التّوحيدي (ت410هـ) وابن رشيق القيرواني، وابن سنان الخفاجي (ت466هـ) وآخرون كثيرون. لكن المقام لا يسمح

---

1 – عبد الكريم النهشلي القيرواني، الممتع في صنعة الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية د ت، ص 271.

2 – أبو محمد عبد الله بن سعيد بن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق داود غطاشة الشوابكة، دار الفكر، ط 1، عمان 1427هـ/ 2006م، ص 276.

3 – أبو حيّان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج 2، ص 250.

4 – ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 19.

بإيراد جميع آراء هؤلاء، ولذلك أكتفي بالإشارة إلى أنّ اللّغة الشّعرية لغة تجاوز، وانعتاق، وانحراف عن الأصول. إنّها مغايرة لطبيعة لغة النّثر العادية؛ فهي لغة حرّة لا حدود لها، ولا قيود توثقها أو تحدّ من انطلاقها. وممّا يؤكّد ذلك اعتراف بعض علماء اللّغة أنفسهم ضمنا حينا، وتصريحا أحيانا بأنّ يتجاوز الشّاعر اللّغة المألوفة، ويخرج على بعض نظم الصّياغة والبناء فيها، ويرتكب ما يسمى بـ(الضّرورات) أو (الضرائر) الشّعرية. فهو حرّ في التّصرّف في اللّغة، والتّلاعب بالكلمات، وخرق القواعد النّحوية والصّرفية. وما هذه الحرية التي مُنحت للشّاعر إلّا صورة من صور اعتراف العلماء بامتياز لغة الشّعر على لغة النّثر، بل تفوّقها عليها، ولعلّ هذا ما قصده كوهين وأتباعه من « تجاوز اللغة الشعرية للبناء النثري العقلاني وتحررها من فكرة ملاءمته وعقلانيته وتجاوزها لقيود المرجعات المحدودة »[1].

3-3- التّقسيمات المختلفة للشّعر:

عمد النّقاد العرب القدامى إلى تقسيم الشّعر فنّيا، فذهبوا في ذلك مذاهب شتى، يمكن إجمالها فيما يأتي:

- قسّم ابن قتيبة الشّعر إلى أربعة أضرب سمّاها بـ(أقسام الشّعر)؛ حيث يقول: « تدبَّرْتُ الشعرَ فوجدتُه أربع أَضْرُبٍ.

ضربٌ منه حَسُنَ لفظه وجاد معناه، كقول القائل في بعض أُمَيَّةَ:

فِي كَفِّهِ خَيْزُرَانُ رِيحُهُ عَبِقٌ ... مِنْ كَفِّ أَرْوَعَ في عَرْنِينه شممُ

يغْضِي حيَاءً و يُغْضَى مِنْ مَهَابَتِهِ ... فَمَا يُكَلِّمُ إلاّ حِينَ يَبْتَسِمُ

لم يُقل في الهيبة شيءٌ أحسن منه...

وضربٌ منه حَسُنَ لفظُه وحلَا، فإذا أنت فتَّشْتَه لم تَجِدْ هناك فائدة في المعنى، كقول القائل:

ولَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مِنًى كَلَّ حَاجَةٍ ... ومَسَّحَ بالأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ

وشُدَّتْ على حُدَبِ المَهَارَى رِحَالُنَا ... ولا يَنْظُرُ الغَادِي الذي هُوَ رَائِحُ

---

1 - أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا: دراسات نقدية في لغة الشعر، ص 37.

أَخَذْنَـــــــــا بأَطْرَافِ الأَحَــادِيثِ بَيْنَنَـــــــــــــــــــا وسَالَتْ بِأَعْنَاقِ المَطِيِّ الأَبَاطِـــــحُ

هذه الألفاظ كمَا تَرَى، أحسن شيءٍ مَخَارِجَ ومطَالِعَ ومَقَاطِعَ، وإن نظرتَ (إلى) ما تحتهـا مـن المعنى وجدتَه: لما قَطَعنا أيَّام مِنًى واستلمنا الأركانِ، وعالينا إبلنا الأَنضاءَ، ومضَى النـاسُ لا ينتظر الغادِي الرائحَ، ابتدأنا بالحديث، وسارت المطيُّ في الأبطح. وهذا الصنف فـي الشـعر كثير.

وضربٌ منه جاد معناه وقصُرَت ألفاظُه عنه، كقول لبيد بن ربيعة:

ما عَاتَبَ المَرْءَ الكَرِيمَ كَنَفْسِه والمَرْءُ يُصْلِحُهُ الجَلِيسُ الصَّالِحُ

هذا وإن كان جيِّد المعنَى والسبكِ فإنَّهُ قليلُ الماءِ والرَّونق.

وضربٌ منه تَأَخَّرَ معناه وتَأَخَّرَ لفظُه، كقول الأعشى في امرأةٍ:

وَفُـــــــــوها كَـــأَقَاحِـــــــــــــــيِّ غَـــــــذَاهُ دَائِــــــمُ الهَطْــلِ

كما شِيبَ بَرَاحٍ بـــــــارِدٍ مِنْ عَسَلِ النّحلِ »[1].

يبدو أنّ ابن قتيبة ــــــ من خلال تقسيمه هذا للشّعر ــــــ يقدّم المعنى على اللّفـظ، أي يفضّل المضمون (الفكرة) على الشّكل (الصّياغة)؛ حيث إنّه يتصوّر أنّ يعثر الشّاعر علـى المعنى أوّلا في ذهنه، ثمّ يفتّش بعد ذلك في المعاجم اللّغوية عن اللّفظ الذي يروق لهذا المعنـى، فإن وجد اللّفظ غير رائق، فتّش عن بديل أكثر ملاءمة وانسجاما مع المعنى، وهكذا عمل الشّعر. فإن وفق للمعنى الجيد إلى لفظ جيد اكتمل البيت، وإن لم يتمكّن من ذلك، بانت غثاثة اللّفظ. أمّا في حالة ما إذا كان المعنى هيِّن القيمة، لا فائدة فيه، ولا جـدوى منـه، وعثـر لـه الشّـاعر ـــــــــــ وهو يفتّش في معجمه ـــــــــــ على لفظ جميل مشرق، فإنّه، مع ذلك، ليس باستطاعته أن يزيل عن وجه المعنى قبحه ودمامته رغم جودة اللّفظ وحسن اختياره.

وبناء على ما تقدّم ذكره، فإنّه لا بدّ لكلّ بيت من معنى؛ ذلك أنّ للشّـعر ـــــــــــــــــ حسب ابن قتيبة ـــــــــــ فائدة أخلاقية « تتمثل في شيئين: أولهما: حفظ المـآثر الكريمـة والمفاخر الحميدة والخصال المستحبة لأصحابها خالدة على الدهر خالصة من الجحد، لأن رواية

1 – ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1، ص 64- 69.

الشعر ستذكر الناس بهؤلاء الأماجد وتخلد ذكرهم على مرور السنين. وثانيهما: يتجه إلى الأجيال الحيّة القادمة تحثها على الخلق الماجد، وتبعث البخيل على السماح والجبان على اللقاء والدنيء على السمو، أو ترسم معالم واضحة في مسيرة بغاة العلا وبناة الأمجاد »[2].

ويقسّم ابن قتيبة الشّعر، كذلك، إلى قسمين: مطبوع ومتكلّف، ولكنّه لم يصرّح بذلك مباشرة؛ وإنّما يمكن استخلاص هذا الأمر في حديثه عن سمات وخصائص الشّاعر، إذ يرى أنّ من الشّعراء من هو مطبوع، ومن هو متكلِّف. والطّبع والتّكلف صفتان تجيئان وصفا للشّعر والشّاعر معا فيقول: « فالمتكلِّفُ هو الذي قوَّم شعرَه بالثِّقافِ، ونقَّحه بطولِ التفتِيش، وأَعادَ فيه النظرَ بعد النظرَ، كزُهَيْرٍ والحُطَيْئَةِ »[3]. كما يقول: « والمطبوعُ من الشعراءِ من سَمَح بالشعر واقتدرَ على القوافي، وأَراكَ في صدر بيته عَجُزَه، وفي فاتحتِه قافيتَه، وتَبيّنتَ على شعره رَوْنقَ الطبع ووَشْيَ الغريزة، وإذا أُمْتُحِن لم يتَلَعْثَمْ ولم يَتَزَحَّرْ »[1].

فالشّاعر المتكلِّف ـــــ حسبه ـــــ هو الشّاعر الصّانع، أي الشّاعر الذي يعتنق مذهب الصّنعة أو مذهب التّجويد كمدرسة زهير، عكس الشّاعر المطبوع الذي يتدفّق شعره في سهولة وسلاسة عن طبع وقريحة. أما الشِّعر المتكلَّف، فلعله يقصد رداءة الصّنعة؛ إذ يقول في وصف أبيات الخليل: « وهذا الشِّعر بيِّن التكلّف رديء الصّنعة »[2]. أي أنّه شعر يغلِّفه التّعمّل وكثرة الضّرورات التي يمكن الاستغناء عنها، ولا ينطبق هذا على شعر المنقّحين، من أمثال زهير والحطيئة. ومن هنا يتّضح لنا أنّ لفظة (التّكلّف) إذا اقترنت بالشّاعر كان المقصود بها شيئا مميّزا عن معناها حين يوصف بها نوع من الشّعر، في حين تحتفظ لفظة (الطّبع) بالمعنى نفسه في كلٍّ من الشّعر والشّاعر.

– أما إذا انتقلنا إلى ابن رشيق، فإنّنا نجده ينحو نحو سابقه ابن قتيبة في تقسيمه للشّعر؛ إذ يقول: « ومن الشعر مطبوع ومصنوع، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولا، وعليه المَدَار. والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفًا تكلّف أشعار المولدين، لكن وقع فيه هذا النوع الذي سمّوه صنعة من غير قصد ولاَ تَعَمُّل، لكن بطباع القوم عفوًا، فاستحسنوه ومالوا إليه

---

2 – عبد السلام عبد الحفيظ، نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي، دار الفكر العربي، القاهرة 1987م، ص 132.

3 – ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1، ص 78.

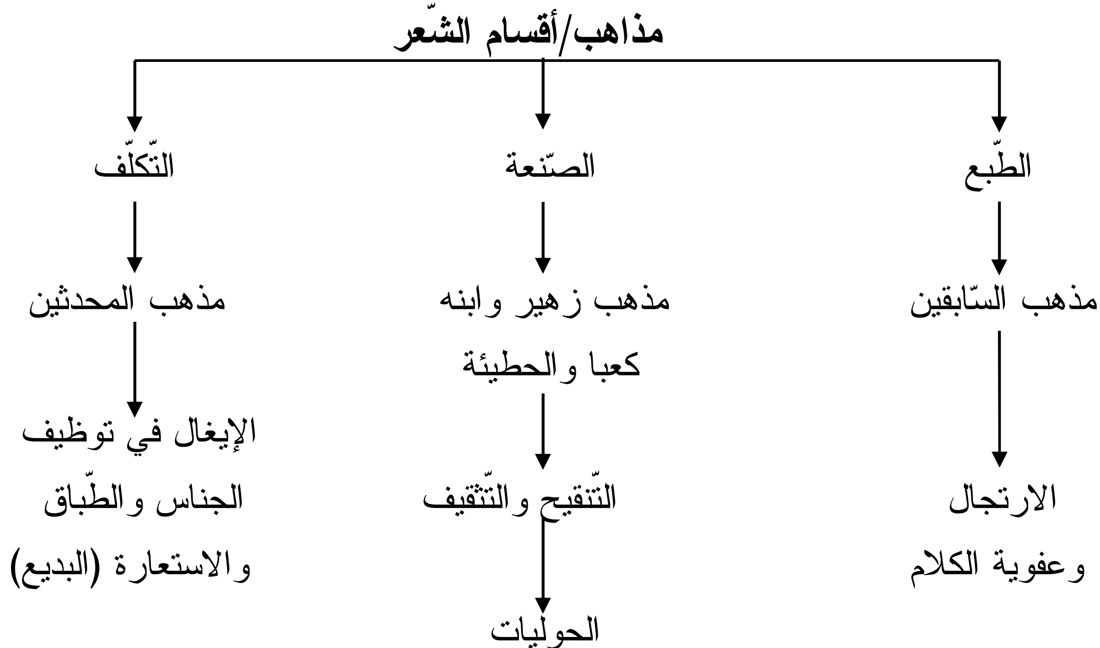
1 – ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 90.

2 – المصدر نفسه، ص 70.

بعض الميل، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره، حتى صنع زهير الحوليات على وجه التنقيح والتّثقيف »[3].

فالمطبوع من الشّعر ــــــــــ حسبه ــــــــــ هو ما صدر عن صاحبه عفو الخاطر، وفيض الشّعور دون أن يعمد إلى تجويد لفظه، أو تحقيق معناه وتوليده شأن السّابقين. أما المصنوع، فهو النّوع الذي دخلت فيه الصّنعة والأناة من غير تكلّف، فكان مجرّد اللّفظ، محبوك المعنى، خاليا من الغلوّ، وأستاذ هذا النّوع زهير بن أبي سلمى، صاحب الحوليات، المعروف بالتّنقيح والتّثقيف؛ حيث يصنع القصيدة ثم يكرّر نظره فيها خوفا من التّعقيب، مركّزا في ذلك على فصاحة الكلام وجزالته وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشّعر وإحكام عقد القوافي، وتلاحم الكلام بعضه ببعض، وليس على التّجنيس والتّطابق كما يفعل المحدثون. ومن هنا يُفهم من كلام ابن رشيق أنّ هناك مذهبا ثالثا للشّعر يضاف إلى اللّذين ذكرهما، وهو مذهب التّصنّع والتّكلّف الذي يقوم على الإكثار من الجناس، والطّباق، والغريب، وتوليد المعاني إلى درجة الإحالة أو الخطأ والاضطراب.

وبهذا يمكن التّمثيل لأقسام الشّعر عند ابن رشيق بالخطّاطة الآتية:



3-4- عمود الشّعر: سلطة القديم على المحدث:

---

3 - ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 129.

شهدت السّاحة النّقدية العربية القديمة، مع نهاية القرن الثّاني وبداية القرن الثّالث، بـــروز مصطلح جديد مناهض لمنزع البديع، الذي خلق لغة مصنوعة وغير مفهومة؛ نظرا لمبالغته في استعمال البديع، وتعقيده للأسلوب، بالتّوظيف المفرط للغريب، والكلمات المنحوتة، والاستعارات الصّعبة، مخالفا في ذلك طريقة العرب في الشّعر. وقد تمثّل هذا المصطلح في (عمود الشّعر).

والعمود في اللّغة العربية هو « عمود البيت وهو الخشبة القائمة في وسط الخِباء، والجمع أَعْمِدَة وعُمُدٌ، وعمود الأمر: قوامه الذي لا يستقيم إلا به، والعميد: السّيد المعتمد عليه في الأمور أو المعمود إليه »[1]. أما في الاصطلاح، فهو طريقة العرب في النّظم، أو هو مجموعـــة مـــن القواعد الكلاسيكية للشّعر العربي التي ينبغي على الشّاعر أن يأخذ بها. أو بعبارة أخرى هو تلك التّقاليد الشّعرية المتوارثة، أو السّنن المتّبعة عند الشّعراء، فمن سار على هذه السّنن، وراعـــى تلك التّقاليد، قيل عنه: إنّه التزم عمود الشّعر، واتّبع طريقة العرب، ومن حاد عن تلك التّقاليـــد، وعدل عن تلك السّنن، قيل عنه: إنّه قد خرج على عمود البيت، وخالف طريقة العرب. وبهذا لا يكون الشّعر جيدا إلّا إذا توفّرت فيه مجموعة من الخصائص الفنّية التي لخّصـــها النّقـــاد فيمـــا يعرف بـــ(مبادئ عمود الشّعر).

ظهر مصطلح (عمود الشّعر) أوّل ما ظهر على يدي الآمدي، في كتابه (الموازنة)؛ فقـــد صرّح به أكثر من مرّة بوصفه شيئا معروفا، ومتداولا بين النّاس. فنجده في موضع حديثه عن البحتري يقول إنّه « أعرابيُّ الشعر، مطبوعٌ، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عَمُـــودَ الشـــعر المعروف»[1]. في حين إن أبا تمام خرج عليه، ولم يقم به كما قال البحتري؛ حينما سُـــئل عـــن نفسه وعن أبي تمام، حيث أجاب قائلا بأن هذا الأخير: « كان أَغْوَصُ على المعاني [مِنِّي]، وأنا أَقْوَمُ بعَمُود الشعر [منه] »[2]. ويرد المصطلح، كذلك، في موضع آخر من الكتاب، وذلك أثنـــاء الحديث عن البحتري دائما؛ حيث يقول الآمدي: « وحصل للبحتري أنه ما فارق عَمُودَ الشـــعر وطريقته المعهودة، مع ما نجدهُ كثيرًا في شعره من الاستعارة والتجنيس والمطابقة »[3].

يبدو أنّ الآمدي ـــــــــــ من خلال نصّه السّابق ـــــــــــ لا يرفض تماما الصّـــنعة؛ بل هو يقبلها إذا لم تخرج إلى حيّز الإفراط والمبالغة. والدّليل على ذلك اعترافه نفسه بأنّ طريقة

1 – ابن منظور، لسان العرب، ج 3 ، مادة (عمد)، ص 373.

1 – الآمدي، الموازنة، ج 1، ص 11.

2 – المصدر نفسه، ص 15.

3 – المصدر نفسه، ص 20.

البحتري، التي هي (عمود الشّعر)، لم تكن خالية من الصّنعة؛ فقد كان هذا الشّاعر يأخذ من فنون البديع وأشكاله يكاد أن يلحقه بعض النّقاد بأبي تمام، كما فعل ابن رشيق حينما قال: « وليس يتجه البتّة أن يأتي من الشاعر قصيدة كلها أو أكثرها متصنعٌ من غير قصد؛ كالذي يأتي من أشعار حبيب والبحتري وغيرهما. وقد كانا يطلبان الصنعة ويُولَعَانِ بها »[4].

ومن هنا يمكن القول إنّ عمود الشّعر عند الآمدي لا يتجافى مع الصّنعة، مادامت في حدود مقبولة، لا تبلغ الإفراط الزّائد، ولا تصل إلى التّكلّف المذموم، والشّاعر الذي يحسن تناولها، حسبه بهذه الصّورة شاعر مطبوع، على مذهب الأوائل، ولم يفارق عمود الشّعر العربي. ولكن ما هو عمود الشّعر عند الآمدي؟ أو بعبارة أخرى، كيف كان تصوّر هذا الأخير للشّعر؟

للإجابة على هذا السّؤال، لا بدّ من سوق هذا النّصّ الذي يوضّح فيه الآمدي تمثّله للشّعر وطرائقه، ومناهجه؛ إذ يقول: « وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حُسْنَ التأتّي، وقُرْبَ المأخذ واختيار الكلام، ووَضْع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه؛ فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري »[1].

من الواضح أنّ الآمدي ــــــــ من خلال نصّه السّابق ــــــــ ينتصر للبحتري، ويجعله أنموذجا للشّعر القديم؛ لأنّه التزم عمود الشّعر ولم يفارقه، سواء من حيث الأسلوب، أو من حيث المعاني، أو من حيث الصّور والأخيلة.

أما الأسلوب، فإنّ عمود الشّعر ينشد في الألفاظ السّهولة والألفة، وألا تكون ألفاظا حوشية ووحشية وغريبة؛ فالشّعر يؤثر السّهولة والوضوح، وينفر من كلّ ما يمكن أن يفسد في الشّعر بساطته، ويبعد عنه عفويته، أو يعقده، أو يغمضه.

أما المعاني، فعمود الشّعر يوليها المرتبة الثّانية بعد حسن الأسلوب، وسلامة التّأليف. وهو يؤثر فيها البساطة والوضوح؛ فالشّعر، في نظر الآمدي، تصوير للأحاسيس والعواطف. لذلك ينفر من المعاني الصّعبة، والأفكار الدّقيقة التي تحوج إلى استنباط واستخراج. ولهذا السّبب، يرفض الآمدي ارتباط الشّعر بالفلسفة؛ لأنّ هذه الأخيرة تعمي المعنى، وتجعل المستمع بحاجة إلى طول التّأمل، وإدامة النّظر والتّفكير فيه، مما يذهب بلذّة الاستمتاع. فليس العبرة في الشّعر

---

4 – ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 130.

1 – الآمدي، الموازنة، ج 3، ص 380.

الإكثار من المعاني الفلسفية الدّقيقة؛ وإنّما في حسن التّأليف، وسلامة السّبك، وجودة الوصف، وحسن اختيار الألفاظ وإيقاعها في الجملة موقعها الملائم؛ بحيث تكون مشاكلة لما قبلها وما بعدها، وملائمة للمعنى الذي استعملت فيه بلا زيادة ولا نقصان. أو بعبارة أخرى موجزة ترجع قضية الشّعر ـــــــ حسب الآمدي ـــــــ إلى صياغته، أي إلى بنيته الشّكلية.

ومما يحرص عليه الآمدي، وهو يرسم عناصر عمود الشّعر، قرب الاستعارة، وهذا القرب يتأتّى إذا كانت العلاقة واضحة بين المشبّه والمشبّه به، وكلّما كانت الصّلة واضحة بين هذين الرّكنين، وكان وجه الشّبه الذي يربطهما متميّزا جليّا، كانت الاستعارة قريبة، وبالتّالي مستحسنة. كما إنّ الاستعارة تكون قريبة حينما تحمل اللّفظة المستعارة معنى أو فكرة تصلح لذلك الشّيء الذي استعيرت له. أما إذا استعيرت كلمة لا تصلح له، أو لا يتناسب معه، فهي عندئذ استعارة مستكرهة، ويقول الآمدي في ذلك: « وإنما تُسْتَعَار اللفظة لغير ما هي له إذا احْتَمَلَتْ معنًى يصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له ويليق به؛ لأن الكلام مبنيٌّ على الفائدة في حقيقته ومجازه، وإذا لم تتعلق اللفظة [المُسْتَعَارَةُ بفائدة في النطق فلا وَجْهَ لاستعارتها »(1). ومن هنا يمكن القول بأنّ « مقياس جودة الاستعارة عنده هو القرب، وعدم الإغراب مع صدق الدلالة »(2). ومن ثمّ تكون الاستعارة ـــــــ حسبه ـــــــ من أسباب خروج أبي تمام على عمود الشّعر؛ لأنّ استعاراته اتّسمت بالبعد فأصبح شعره « لا يشبه الأوائل، ولا على طريقتهم، لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولَّدة»(3).

هذا هو، إذن، تصوّر الآمدي للشّعر ـــــــ بصورة موجزة ـــــــ والذي وضحه من خلال ما أسماه بـــ(عمود الشّعر)، وهو، في حقيقة الأمر، تصوّر كلّ النّقاد المحافظين الذين يميلون إلى القديم ويرتاحون إلى أساليب الأوائل في الشّعر، وينفرون من كلّ محدث؛ لأنّ فيه خروج على سنن العرب، ومخالفة للمألوف، وخرق للعادة.

ومهما يكن من أمر، فإنّ الآمدي أول من تحدث عن (عمود الشّعر) بهذا اللّفظ، وينسب له فضل الإسهام في تأسيس هذا المصطلح الذي استمد خصائصه من الشّعر القديم؛ كون ذوقه

---

1 – الآمدي، الموازنة، ج 2، ص 179.

2 – أحمد عبد السّيد الصاوي، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين، منشأة المعارف، الإسكندرية 1988م، ص 52.

3 – الآمدي، الموازنة، ج 1، ص 11.

محافظ تقليدي يميل إلى أشعار القدماء. وقد لقي هذا المصطلح، منذ ظهوره، اهتمام كثير من النّقاد والأدباء، فتناولوه في كتبهم* بالدّراسة والشّرح والتّحليل، حتّى بالإضافة، كما هو الحال بالنّسبة للقاضي الجرجاني الذي اقتفى أثر سابقه الآمدي فيما أسماه بـ(عمود الشّعر).

ولكن إذا كان القاضي الجرجاني قد تناول قضية (عمود الشّعر)، فهل هذا يعني أنّه مثل الآمدي؛ من أنصار القديم، وضدّ التّجديد والتّغيير الذي أتى به المحدثون؟ أم أنّه يختلف عنه، وله آراءه الخاصّة في ذلك؟ ثم ما هو تصورّه للشّعر؟ وما هو موقفه من الشّعر المحدث: الرّفض أم القبول؟ وهل المنظوم ــــــــــ عنده ــــــــــ أحسن من المنثور؟

4- القاضي الجرجاني والشّعر

عالج القاضي الجرجاني عدّة قضايا هي من صميم الشّعرية، بل يمكن القول إنّه وضع نظرية شعريّة متكاملة، كانت خلاصة اطّلاعه الواسع، ونتيجة تمكّنه من ثقافة عصره ورجوعه إلى القديم حيث استوعب الآراء النّقدية السّابقة، وجمع شتاتها معيدا النّظر في البعض منها، ومصحّحا الخطأ في البعض الآخر، مستندا في ذلك إلى عدّة أسس فكرية مكّنته من صياغة نظرية متكاملة ومتماسكة في الشّعر، والتي يمكن استعراض أهمّ قضاياها فيما يأتي:

4-1- مقاييس جودة ورداءة الشّعر:

لا يحتاج قارئ (الوساطة) إلى عناء كبير حتّى يرى أنّ القاضي الجرجاني لم يكن معنيّا بالبحث عن عيار للشّعر أو بناء قواعد وقوانين له، مثلما فعل سابقوه كابن طباطبا وقدامة؛ ذلك أنّه يسعى إلى أن يكون ناقدا جديدا يقوم بدور الوسيط بعيدا عن شبهة الحكم، وفساد نتائجه فيما يتعلّق بالشّعر. ولكن هذا لا يعني أنّه ممّن يقبلون الشّعر جملة دون تمييز؛ بل إنّه أشار في حالات كثيرة إلى ما يُحسن هذا الفنّ وما ويعيبه، أي تعرّض إلى ثنائية (الجودة والرّداءة) في الشّعر، حيث ما كان له أن يتجنّب الخوض في هذه المسألة؛ لأنّ تحديد ملامح الشّعر الجيِّد

* مثل كتاب الوساطة، والعمدة، وسر الفصاحة، والكامل، والطرّاز، والموشح، وشرح ديوان الحماسة.

والشّعر الرّديء جزء من أيّة نظرية في الشّعر ونقده. ومن ثم يمكن تلخيص أهم آراءه في هذا الشّأن فيما يأتي:

4-1-1- الشّعر الرّديء:

بدأ القاضي الجرجاني كتابه، أوّلا، بالحديث عن الشّعر الرّديء، وهو الشّعر الذي ارتكب فيه أصحابه، جاهليون كانوا أم إسلاميين، أغلاطا معيّنة، حدّدها صاحب الوساطة فيما يأتي:

4-1-1-1- الأغلاط النّحوية:

وتتمثّل في اللّحن في اللّغة، مثل قول امرئ القيس:

أيا راكبًا بَلِّغَ إخواننـــــــــــــــا منْ كان من كِنْدَة أو وائِلِ

فلقد نصب (بلغ) بدلا من أن يسكنها؛ لأنّه فعل أمر.

4-1-1-2- أغلاط في المعنى:

كوصف المتقدّمين لأشياء من بيئتهم، كالفرس، والضّفدع، والأفعى، والنّحل، و« هذا ما يعرفونه صباحا و مساءً. وما يرسمونه على طول الدّهر »[1]. ويذهب القاضي الجرجاني إلى أنّ القليل من الغلط في هذه الأمور مستساغ؛ فمثل هذه المساوئ لا تسقط شاعرا، إذا كان جيِّده يربو على رديئه. ثم إنّه لا وجود لشاعر معصوم لا يغلط، ولا يسقط.

4-1-1-3- التّكلّف:

والتّكلّف لغةً من الفعل « كَلَفَ...المكلَّف والمكلِّف: الوقاع فيما لا يعنيه. والمتكلِّف: العريض لما لا يعنيه... التّكلّف... كثرة السؤال والبحث عن الأشياء الغامضة التي لا يجب البحث عنها»[2]. أما اصطلاحا، فهو « ما بَعُدَ عن الطّبع »[3]. وقد شاع تصوّر خاطئ لهذا المصطلح النّقدي، وهو استعماله بمعنى الصّنعة. وقد نشأ هذا الخلط، على ما يبدو، من إدراك

---

1 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 13.

2 – ابن منظور، لسان العرب، ج 9، مادة (كلف)، ص 366، 367.

3 – ابن رشيق، العمدة، ج 2، ص 265.

كثير من النّقاد الأوائل لحقيقة هامّة تتعلّق بطبيعة العمل الأدبي، وهي أنّ هذه صناعة تتطلّب كأيّ صناعة من الصّناعات، أو أيّ حرفة من الحرف الإجادة والإتقان ـــــ كما ذكر سابقا ـــــ وإتقان صناعة الشّعر تكون، حسب هؤلاء النّقاد، في التّفنّن في التّعبير والصّياغة، وتعدّ في رأي بعضهم صنعة. ولهذا سمّي الشّاعر الذي يطيل النّظر في شعره متكلِّفا وصاحب صنعة، مع أنّه، في حقيقة الأمر، لا يستهدف من وراء ذلك سوى الوصول بشعره إلى درجة عالية من الإجادة الفنّية. ويقول الجاحظ في هذا المقام، إنّ هناك « مِن شعراء العرب من كان يدع القصيدةَ تمكث عنده حولاً كَريتا، وزَمَناً طويلا، يردِّد فيها نَظَرَه، ويُجيل فيها عقله، ويقلِّب فيها رأيَه، اتّهامًا لعقله، وتتبُّعا على نفسه، فيجعل عقلَه زِمامًا على رأيه، ورأيَه عِيارًا على شعره؛ إشفاقًا على أدبه، وإحرازًا لما خوّله الله تعالى من نِعمته. وكانوا يسمُّون تلك القصائد: الحَوْليّاتِ، والمقلَّداتِ، والمنقَّحات، والمُحكَمات، ليصير قائلها فحلا خِنْذِيدًا، وشاعرًا مفْلِقًا »[4].

فعلى الرّغم من إدراك الجاحظ لهذه الغاية الفنّية، التي يسعى إلى تحقيقها هؤلاء الشّعراء، إلّا أنّه يسمهم بميسم التّكلّف، مردِّدا في ذلك قول الأصمعي الذي يرى أنّ كلّ من « زهير بن أبي سُلْمَى، والحطيئةُ وأشباههما، عبيدُ الشِّعر »[1]. لأنّهم نقّحوا أشعارهم، ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين « الذين تأتيهم المعاني سَهْوًا ورَهوًا، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالا »[2]. أي تتدفق في سلاسة وتتبع وقوة، لا يعوقها عائق من الرّويّة، أو إنعام الفكر، أو إطالة النّظر والتّأمل.

ومن هنا يتّضح جليّا أنّ هناك خلط واضطراب في تحديد مصطلح (التّكلّف) عند الجاحظ؛ حيث وظّفه بمعنى التّنقيح الفنّي، وهذا ما نجده أيضا عند ابن قتيبة الذي أصبح المصطلح عنده أمورا مختلفة، وهي التّنقيح الشّعري في قوله: « فالمتكلّفُ هو الذي قوَّم شعرَه بالثِّقَافِ، ونقَّحه بطولِ التفتيش، وأعاد فيه النظرَ بعد النظرَ »[3]. وافتعال اللّفظ والموضوع في قوله: « والمتكلَّفُ من الشعر وإنْ كان جيِّدًا مُحْكَمًا فليس به خفاءٌ على ذوي العلم، لتبيُّنهم فيه ما نَزل بصاحبه من طُول التفكُّر، وشدّة العناءَ، ورَشْحِ الجبين وكثرة الضرورات، وحذف ما بالمعاني حاجةٌ إليه، وزيادة ما بالمعاني غِنًى عنه »[4]. وأخيرا هلهلة النّسج الفنّي، ويتجلّى ذلك في قوله:

---

4 – الجاحظ، البيان والتبيين، ج 2، ص 09.

1 – الجاحظ، البيان والتبيين، ج 2، ص 13.

2 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 – ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1، ص 78.

4 – المصدر نفسه، ص 88.

« وتتبيَّنُ التكلُّفَ في الشعر أيضًا بأَن تَرَى البيت فيه مقرونًا بغير جارِه، ومضمومًا إلى غيرِ لِفْقه، ولذلك قال عُمرُ بن لَجَإٍ لبعض الشعراء: أنا أشعرُ منك قال: وبمَ ذلك؟ فقال: لأَنّي أقول البيتَ وأَخاه، ولأَنَّكَ تقول البيتَ وابنَ عمِّه »[5].

أما القاضي الجرجاني، فقد أراد بالتّكلّف « أن يؤدي الأديب بإنتاجه غير ما يمليه عليه طبعه وخلاف ما تقتضي المرحلة التاريخية »[6]. وقد قدّم لحديثه عنه ــــــ أي التّكلف ــــــ بمقدّمة تاريخية بيّن فيها تطوّر اللّغة العربية بتطوّر المجتمع العربي من البداوة إلى الحضارة؛ حيث هجر النّاس الكلام الصّعب، والألفاظ الثّقيلة البشعة التي لا تتماشى والتّحضر الذي يميل أكثر إلى اللّيونة والسّهولة في الكلام. فاللّغة مرآة المجتمع وصورة صادقة عنه، تتغيّر بتغيّره، وتتأثّر بمستجداته والشّعر ليس بمعزل عن هذا التّغير والتّطور؛ لأنّه فنّ قولي أداته اللّغة. لذلك عرف، هو بدوره الرّقة واللّيونة والسّلاسة.

ووفقا لهذا التّصور، فإنّ الشّاعر لا بدّ له أن يكون مخلصا لعصره، فإن رام « الإغراب والاقتداء بمن مضى من القدماء لم يتمكن من بعض ما يرومه إلا بأشد تكلّف، وأتم تصنّع؛ ومع التكلّف المقت، وللنفس عن التّصنّع نفرة، وفي مفارقة الطبع قلّة الحلاوة وذهاب الرّونق، وإخلاقُ الديبَاجة »[1]. فالتّكلّف، إذن، بالمنظور الحضري، ابتعاد عن الطّبع، وارتداد عن المدنية إلى البداوة. وفي هذا خلط بين ذوقين وثقافتين مختلفتين، ومن ثمّ خروج على قانون التّطور، ممّا يؤثّر سلبا على الشّعر؛ حيث يزول بريقه، ويذهب رونقه. وهذه هي طريق أبي تمام في الشّعر؛ إذ حاول أن يعود أدراجه، وينظم شعرا بخصائص وسمات بدوية، مقتديا بالأوائل؛ فكسر الطّبع، وألغى مبدأ العفوية في الإبداع، وأكثر الصّنعة إلى المبالغة، مُثقِلا شعره بالمحسنات والاستعارات، بل ذهب إلى أبعد من هذا؛ حيث « اجتلب المعاني الغامضة، وقصد الأغراض الخفيّة، فاحتمل فيها كل غثٍّ ثقيل، وأرصد لها الأفكار بكل سبيل؛ فصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر، وكدِّ الخاطر، والحمل على القريحة؛ فإن

---

5 – المصدر نفسه، ص 90.

6 – محي الدين صبحي، نظرية الشعر العربي من خلال نقد المتنبي في القرن الرابع الهجري، الدار العربية للكتاب، ط 1، دمشق 1981م، ص 99.

1 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 19.

ظفر به فذلك من بعد العناء والمشقة وحين حصره الإعياء، وأوهن قوَّته الكلال. وتلك حال لا يهشّ فيها النفس للاستماع بحَسَن، أو الالتذاذ بمستظرف؛ وهذه جريرة التّكلّف! »[2].

وممّا سبق، يمكن القول إنّ التّكلف يفسد الشّعر ويعميه تعمية مَمْجوجة؛ نظرا لغياب العاطفة والصّدق الفنّي فيه. ولهذا السّبب يرى القاضي الجرجاني أنّه يجب على كلّ الشّاعر أن يوافق طبعه، ولا يتمرّد عليه في قول الشّعر؛ إذ الطّبع هو الذي يكسو شعره بغلالة الصّدق، والصّدق صفة للشّعر الجيد، في حين إنّ التّكلّف صفة للشّعر الرّديء.

4-1-1-4- التّفاوت:

يذهب صاحب الوساطة إلى أنّ التّفاوت من العيوب المُخلّة بالشّعر. ويقصد بالتّفاوت « الاختلاف بين مستوى الأبيات في الجودة، نسيجا وفكرا و صورا، في القصيدة الواحدة، أو بين قصائد متعددة في إنتاج شاعر واحد »[3]. وقد رأى في أبي تمام خير مثال على التّفاوت؛ ذلك أنّه لا يلتزم طريقة واحدة تعبّر عن طابعه الفنّي. فحينا تجد شعره مطبوعا، فيه من الحلاوة والحسن ما لا يمكن إنكاره، حتّى إنّه « لو لزم ذلك واستمر عليه دينا وعادة، واتخذه إماما وقبلة لقلنا: بدوي جرى على طَبْعِه، أو متحضِّر حنَّ إلى أصله »[1]. وحينا آخر، يلتمس السّهولة إلى درجة الأنوثة بل وأكثر من ذلك؛ إلى حدّ الرّكاكة، ثمّ ينعطف فجأة « فيتسنّم أوعر طريق، ويتعسّف أخشن مركب، فيطمس تلك المحاسن، ويمحو طلاوة ما قدّم »[2].

يحتاج اكتشاف التّفاوت إلى كثير من الذّكاء والخبرة في نقد النّصوص، والتّمسك بزمام اللّغة. وقد يستخدمه النّقاد كسلاح لإسقاط الشّعراء؛ لأنّ التّفاوت إن دلّ على شيء، فإنّما يدلّ ـــــــ حسب هؤلاء ـــــــ على ضعف الملكة الشّعرية، وعدم القدرة على القول على نفس النّمط أو نفس الطّريقة. وهذا ما حدث مع أبي الطّيب المتنبي؛ حيث استغّل بعض النّقاد* ما في شعره من تفاوت ذريعة لإسقاطه. لكن القاضي الجرجاني يرفض ذلك؛ فهو لا

---

2 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 – محي الدّين صبحي، نظرية الشعر العربي من خلال نقد المتنبي في القرن الرابع الهجري، ص 98.

1 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 73.

2 – المصدر نفسه، ص 22.

* يتمثل هؤلاء النّقاد في كل من الحاتمي في كتابه (الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره)، والصّاحب بن عباد في كتابه (الكشف عن مساوئ المتنبي)، وأخيرا ابن وكيع التّنيسي في كتابه (المنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات المتنبي).

ينادي بإسقاط التّفاوت من الحساب، وإنّما يطالب بحصر المواضع التي يجري فيها تفاوت بيت عن بيت، أو قصيدة عن قصيدة. وبذلك فإنّ التّفاوت ـــــــ في عرفه ـــــــ يسقط البيت الذي يصيبه والقصيدة التي تدخل تحته، ولا يعيب ما جاوره من جيّد الإبداع. وللتّأكيد على ما ذهب إليه، يستدلّ بشعر أبي نوّاس الذي يكاد يكون مثالا مجسّدا للتّفاوت، رغم أنّ الجميع يشهد بتفوّق شاعريته وإبداعها، فيقول: « ولو تأملت شعر أبي نواس حقّ التّأمل، ثم وازنت بين انحطاطه وارتفاعه وعددت منفيّه ومختاره، لعظّمن من قدر صاحبنا ما صغّرت، ولأكبرت من شأنه ما استحقرت، ولعلمت أنك لا ترى لقديم ولا لمحدث شعرا أعم اختلالا وأقبح تفاوتا، وأبين اضطرابا، وأكثر سفسفة، وأشد سقوطا من شعره هذا؛ وهو الشيخ المقدَّم والإمام المفضَّل الذي شهد له خلف وأبو عبيدة والأصمعي، وفسّر ديوانه ابن السّكيت؛ فهل طمست معايبه محاسنه؟ وهل نقص رديئه من قدر جيِّده؟ »[3].

يعزو صاحب الوساطة التّفاوت إلى مجموعة من العوامل والأسباب منها: تغيّر الحالة النّفسية للشّاعر، وعدم استقرارها على حال واحدة، مما يؤدي إلى اختلاف طريقة القول في كلّ مرة، ومن ثم إلى التّفاوت؛ إذ « لا بد لكل صانع من فَتْرة، والخاطر لا تستمر به الأوقات على حال؛ ولا يدوم في الأحوال على نهج »[4]. فالشّعر لا يواتي الشّاعر في كلّ أوقاته، ولا في كلّ حالاته؛ وإنّما هناك حالات خاصة يستمدّ فيها الشّاعر من فيض خاطره، وتدفّق قريحته، ووحي إلهامه. كما إنّ هناك حالات لا يستطيع الشّاعر فيها أن يقع على بيت واحد من الشّعر؛ ذلك لانعدام الدّوافع التي تدفع إلى عملية الإبداع، أو لكلال الطّبع وملله، مما يؤدي إلى الافتعال.

لقد أدرك النّقاد القدامى هذا الأمر ووعوا جيّدا الدّور الذي تلعبه نفسية المبدع في كمال التّشكّل والتّعبير، كيف لا وهم يعتبرون الشّعر ثمرة تجربة شعورية: وجدانية وعقلانية، ولعلّ ابن قتيبة أحسن من سجّل دوافع القول ومثيراته [1].

كما إنّ تحوّل الشّعر إلى وسيلة للتّكسّب سبب من أسباب التّفاوت؛ حيث يضطرّ الشّاعر أحيانا إلى المدح والارتجال في القول وهو غير مستعدّ لذلك، مما يؤدّي به إلى افتعال المواقف وتصنّع العواطف، نظرا لغياب الصّدق في التّعبير، وربط الشّعر بغاية نفعية.

---

3 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 55.

4 – المصدر نفسه، ص 415.

1 – ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1، ص 78– 81.

4-1-1-5- الحشو:

والحشو عند القاضي الجرجاني كلام زائد في الشّعر، لا فائدة من ذكره؛ بحيث يمكن الاستغناء عنه وحذفه دون أن يحدث خلل في المعنى. وذلك مثل تداول الشّعراء عيون الجآذر ونواظر الغزلان، حتى إنّنا نادرا ما نجد قصيدة ذات نسيب تخلو منه. فامرؤ القيس يقول:

تَصُدُّ وتُبْدِي عن أسيلٍ وتَتَّقِي بِنَاظِرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ

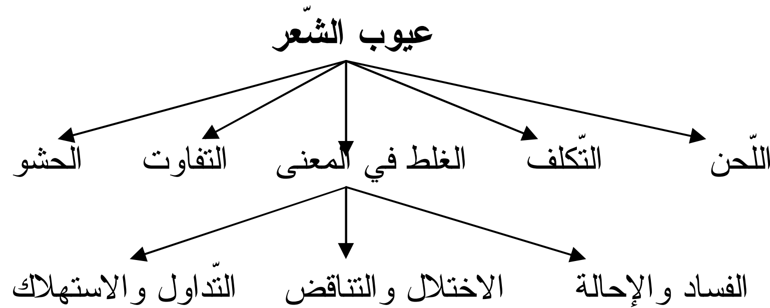
ويقول عَدِيّ بن الرِّقاع:

وكَأَنَّهَا بَيْنَ النِّسَاءِ أَعَارَهَا عَيْنَيْهِ أَحْوَرُ مِنْ جَآذِرِ جَاسِمِ

وهما بيتان جميلان، لكن يفسدهما ما « تخلّل كلّ واحد منهما من حشو الكلام ما لو حُذِف لاستغني عنه وما لا فائدة في ذكره، لأن امرأ القيس قال: "من وحش وَجْرَة "، وعديا قال: " من جآذر جاسم"، ولم يذكرا هذين الموضعين إلا استعانة بهما في إتمام النظم، وإقامة الوزن، ولا تلتفتن إلى ما يقوله المعنويّون في وجرة وجاسم، فإنما يَطْلُب به بعضهم الإغراب على بعض، وقد رأيت ظِبَاءَ جاسم فلم أرها إلاّ كغيرها من الظّباء. وسألت من لا أحصي من الأعراب عن وحش وَجْرة فَلَمْ يَرَوْا لها فضلاً »[2]

من هنا يتّضح لنا اختلاف موقف كلّ من جون كوهين والقاضي الجرجاني من الحشو؛ فإذا كان من خصائص الشّعر الرّئيسة ومقوّما من مقوّماته الأساسية عند الأوّل، فإنّه، في المقابل عيب من عيوب الشّعر عند الثّاني.

ومما تقدّم، يمكن التّمثيل لعيوب الشّعر حسب القاضي الجرجاني بالشّكل الآتي:



2 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 32.

كما يمكن القول إنّ هذه العيوب قد سبقت الإشارة إليها من قبل؛ فالقاضي الجرجاني لم يكن أوّل من اهتدى إليها، وإنّما تناولها النّقاد قبله، لكن ليس بنفس الدّقة والموضوعية والشّمولية التي نجدها عند صاحب الوساطة؛ إذ استطاع هذا الأخير أن يلمّ شتاتها، ويعطيها منظورا تطوريا ينطبق على كلّ الشّعراء وكلّ العصور.

4-1-2- الشّعر الجيّد:

يقول القاضي الجرجاني: « الشِّعر علمٌ من عُلوم العرب يشترك فيه الطَّبْعُ والرِّواية والذّكاء ثم تكون الدُّربَة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه؛ فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرِّز، وبقدر نصيبه منها تكون مَرْتَبَتُه من الإحسان، ولست أفضّل في هذه القضية بين القديم والمحدث، والجاهلي والمُخَضْرَم، والأعرابي والمولّد، إلاّ أنني أرى حاجة المُحْدَثِ إلى الرِّواية أمسَّ وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر، فإذا استكشفت عن هذه الحالة وجدت سببها والعلة فيها أنّ المطبوع الذّكيّ لا يمكنه تناولُ ألفاظ العرب إلاّ رواية؛ ولا طريق للرِّواية إلاّ السّمع؛ وملاكُ الرِّواية الحفظ وقد كانت العرب تروي وتحفظ، ويُعرف بعضها برواية شعر بعض؛ كما قيل: إنّ زهيرًا كان راوية أوْس، وإنّ الحُطيْئَة راوية زهير، وإنّ أبا ذؤيب راوية ساعدة بن جويرية؛ فبلغ هؤلاء في الشعر حيث تراهم، وكان عبيد راوية الأعشى ولم تُسْمَعْ له كلمة تامةٌ؛ كما لم يسمع لحسين راوية جرير، ومحمد بن سهل راوية الكُمَيْت، والسَّائِب راوية كثيِّر... »[1].

يبدو أنّ القاضي الجرجاني، من خلال هذا النّص، قد بدأ مذهبه في النّظر إلى الشّعر لا من حيث ماهيته، كما هو الحال بالنّسبة للمناطقة، ولكن من حيث سماته وخصائصه. فقد استطاع أن يجمع في عبارات موجزة ما شغل به نقّاد الفنّ في العصور السّابقة طويلا، ومازال يشغل به النّقاد المحدثون إلى حدّ اليوم.

فالشّعر، عنده، علم من علوم العرب. على أن نفهم أنّ مدلول كلمة (علم)، آنذاك، لم يكن يفرّق بين العلم والأدب، وإنّما كان يشملهما معا. ويشترك في هذا العلم، الذي لا يتأتّى لأيٍّ كان من البشر، مجموعة من الصّفات التي تضمن السّبق والإحسان لمن يحوزها مجتمعة، وتتمثّل هذه الصّفات في: الطّبع، والرّواية، والذّكاء، والدّربة.

1 - القاضي الجرجاني، الوساطة، ص15، 16.

فأما الطّبع، فهو « ميزة ذاتية خاصة يمكن أن نعبِّر عنها بالغريزة الفطرية لقول الشعر أو غيره »[1]. أو بعبارة أخرى هو موهبة وقدرة القول دون معاناة ومكابدة، والقول بالطّبع يعني التّخلي عن فكرة الجنّ والشّياطين الملهمة. وقد كانت بداية الحديث عن هذا المصطلح في القرن الثّالث الهجري، حيث ظهر خاصة في كتابات الجاحظ ومن جاء بعده من النّقاد، في فترة تمّ فيها انتقال العرب من حياة البداوة إلى الحضارة، وبالأخص في الوقت الذي انتهى فيه النّزوع نحو استعمال البديع بفنونه المختلفة، والإغراق في الصّنعة، والتّكلف في القول.

ومهما يكن من أمر، فقد ظهر مصطلح الطّبع ليرسم الحدود بين الشّعر الجيّد المطبوع والشّعر الرّديء المتكلّف. فالشّعر الجيّد هو الشّعر الذي يأتي بتدفّق وتلقائية، كما هو الحال بالنّسبة لشعر الأوائل؛ حيث عبّر هؤلاء عما يختلج في صدورهم، وما يعتلج في نفوسهم بعفوية وارتجال دون إفراط العناية بقصائدهم، أو العمل على صقلها. أما الشّعر الرّديء، فهو يأتي بعد عناء شديد وطول تفكير؛ حيث يطيل النّظر، ويمعن التّأمل، ويعتمد على زينة البديع، ويوظّف المعاني المبتذلة، أو يدقّق فيها، أو في لفظها.

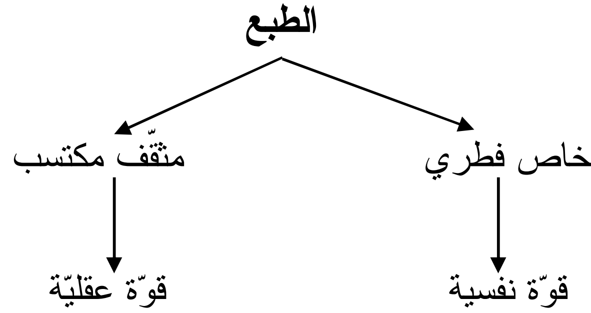
وبهذا يمكن القول إنّ الشّعر المطبوع هو شعر عادي، بينما الشّعر المتكلّف شعر غير عادي، و« الشعر بطبيعته ينجذب إلى أمرين محوريين، هما: العادة، وخرق العادة: وأن العادي غالبا ما يفسر بأنه البسيط و الواضح. لكنه يؤكد التّفوّق والابتكار في أحكام النقد الذوقي، ويمثّل قوة ذات أثر، لأنه في منطقه، مرجعيته الأنموذج والأصل، لمفردات الطبيعة والكون والإنسان. بينما خرق العادة، يمثّل خروجا قصديا على المألوف، غرضه عدم فاعلية السّائد، مما يستدعي إلغاءه »[1].

من الواضح أنّ القاضي الجرجاني ــــــــــــــ في نصّه السّابق ــــــــــــــ شديد الارتياح إلى هذا الشّعر الذي يأتي عفو الخاطر سمحا منقادا. أي أنّه يفضّل الشّعر المطبوع على الشّعر المصنوع المتكلّف كيف لا والطّبع، بالنّسبة له، قوام الإبداع الفنّي، وبدونه لا يتمّ الخلق؛ بدليل أنّنا نجد في البيئة الواحدة الشّاعر المفلّق، والخطيب البليغ، وجارهما عنيًّا لا يحسن الإبانة عمّا في نفسه. لكن صاحب الوساطة لا يعني كلّ طبع؛ بل « المهذَّب الذي قد صقله الأدب، وشَحذَتْهُ الرِّواية، وجَلَتْه الفِطنة، وأُلْهِمَ الفصل بين الرّديء والجيّد، وتصوَّرَ أمثلة

1 – محي الدّين صبحي، نظرية الشعر العربي من خلال نقد المتنبي في القرن الرابع الهجري، ص 67.

1 – مصطفى درواش، مصطلح الطبع والصنعة، ص 16.

الحسن والقبح »[2]. وتبعا لهذا يمكن القول إن الطّبع ـــــــــ حسبه ـــــــــ ضربان:



ومن صفات الشّعر المطبوع، في نظره، نجد: الخلوّ من الصّنعة والبعد عن البديع، بساطة الألفاظ ورشاقتها وحسن سبكها، سهولة المعاني وقابليتها الإدراك السّريع، أي الابتعاد عن الألفاظ المتداولة، والمعاني المبتذلة، أو المعاني الفلسفية (التّدقيق)، والمعاني الغريبة (الإغراب)، والشّعر الذي تتوفّر فيه هذه الصّفات، أي الشّعر المطبوع يؤثّر في المتلقي فور سماعه، كشعر جرير وذي الرّمة في القدماء، والبحتري في المتأخرين ـــــــــ حسب القاضي الجرجاني ـــــــــ؛ إذ « تأمّل كيف تجد نفسك عند إنشاده، وتفقّد ما يتداخلك من الارتياح، ويستخفّك من الطّرب إذا سمعته، وتذكّر صَبْوَةً إن كانت لك تراها لضميرك، ومصوّرة تلقاء ناظرك »[3]. أما الشّعر المصنوع والمتكلّف، فإنّ النّفس تمجّه، والقلب يعافه، رغم إحكامه وصنعته كبعض شعر أبي تمام قبلة أصحاب المعاني وقدوة أهل البديع.

وإلى جانب التّأثير في النّفس، هناك وظائف أخرى للطّبع، وقد لخّصها محي الدّين صبحي في كتابه (نظرية الشعر العربي) فيما يأتي:

- سلامة الألفاظ، وسلاسة الأسلوب، وحسن الأداء.
- الحفاظ على الشعر على مرّ العصور من الجفاف والاغتراب.
- عفوية الشعر وتدفقه وعذوبيته.
- الاقتراب من فهم القارئ وذوقه [1].

2 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 25.

3 – المصدر نفسه، ص 27.

1 – ينظر: محي الدين صبحي، نظرية الشعر العربي من خلال نقد المتنبي في القرن الرابع الهجري، ص 125-127.

وكنتيجة لما سبق ذكره، يمكن القول إنّ الطّبع عنصر أساس في ملكة نظم الشّعر؛ فهو الذي يجعل هذا شاعرا، وذاك لا صلة له بالشّعر. لكن الطّبع أو الموهبة وحدها لا تكفي لإنتاج شعر يعتدّ به، وإنّما لا بدّ من توفر عنصر الذّكاء في العملية الإبداعية، ولهذا نجد القاضي الجرجاني قد جعله مساويا تقريبا للموهبة، وبدونهما لا يكون هناك خلق وإبداع. ومع أنّه لم يحدّد لنا معنى (الذّكاء)، إلّا أنّه أدرك بحسّه المرهف، وذوقه النّقدي المصقول أنّه يسند الموهبة في عمليه الإبداع الفنّي.

وإلى جانب الطّبع والذّكاء، نجد صاحب الوساطة قد أشار إلى (الرّواية) و(الدّربة) كركنين أساسيين في القول الشّعري. فأمّا الدّربة، فهي تعني التّلمذة والحفظ، بدليل أنّه مثّل على ذلك بالشّعراء ورواتهم: فزهير كان راوية أوْس بن حجر، والحطيئة كان راوية زهير... لكن الرّواية وحدها لا تكفي إذا لم يكن الإنسان موهوبا؛ فالموهبة هي الأصل، ولهذا لم يصبح حسن راوية جرير شاعرا، ولا محمد بن سهل راوية الكميت، أو السائب راوية كثير لافتقارهم إلى الموهبة التي تعينهم على قرض الشّعر.

ومع ذلك، تظلّ الرّواية ضرورة، بل سنّة طبيعية لا يمكن للشّاعر أن يقول الشّعر إلّا على أساسها، بحيث يجب عليه « أن يتشيّع بآثار الأساتذة الكبار، ويتحكم في معجمهم، ويحفظ تنوّعات صورهم الأسلوبية، وباختصار ينبغي له أن يملأ فكره بأشعارهم »[2]. لكي يتمكّن من إجادة صناعته وإتقانها. فحفظ الآثار الشّعرية يؤدي إلى استرساخ الأنموذج في مخيّلة الشّاعر، ومن ثمّ العمل على الإتيان بمثله لفظا ومعنى. لكن هذا لا يعني إعادة المفردات والأساليب والصّيغ كما هي، وإنّما التّزوّد بها، والاستفادة منها من أجل خلق أشباهها من حيث القيمة الفنّية؛ « لأن الأمر لا يتعلق بحفظ العدول (الصيغ) ولكنه يتعلق بتشكيل حساسية، وبضبط حالاتها، وبعبارة أخرى يتعلق الأمر بصياغة وعي قادر على استيعاب معايير الشعرنة واحترامها »[1].

والمحدثون، في نظر القاضي الجرجاني، أحوج إلى الحفظ ورواية الأشعار، نظرا لبعدهم عن العربية ــــــــــــ التي كانت تؤخذ بالسّليقة ــــــــــــ وفساد اللّسان، واختلاط اللّغة بفعل حضور العنصر الأجنبي بكثرة في البيئة العربية. لكن هذا لا يعني بالضّرورة أنّ القدماء

---

2 – جمال الدّين بن الشّيخ، الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء 1996م، ص 98.

1 – جمال الدّين بن الشّيخ، الشعرية العربية، ص 103.

أطبع من المحدثين، فقد نفى القاضي الجرجاني هذا الشّك بشدّة، مستشهدا بقوّة شعر الرّواة كدليل على تأثير الرّواية في صقل طبع الشّاعر الرّاوية.

أما الدُّربة، فقد جعلها القاضي الجرجاني ضرورية لقول الشّعر، فالشّاعر لا يصبح شاعرا بالموهبة والذّكاء فقط، وإنّما لا بد له من دراسة الآثار الشّعرية الرّفيعة، ثمّ التّدريب على الإتيان بمثلها. فالدّربة تنشط حوافز الفنّ الثّلاثة الأخرى (الطّبع، الذّكاء، الرّواية)، وبها تكتمل شخصية الشّاعر الفنّية.

وبهذا يمكن، إذن، القول إنّ الطّبع، والذّكاء، والرّواية، والدّربة أدوات الشّعر، وأدوات الشّاعر في كلّ عصر، وفي كلِّ لسان، مهما اختلف الزّمان والمكان. فـ « عن طريق التآخي بين هذه العناصر أو المصطلحات الأربعة ينبثق الشعر، فالطبع والذكاء صنعتان نفسيتان، تتعلقان بروح الفن، أو يتعلق روح الفن بهما، والرواية هي الثقافة، ولا غنى عنها في إمداد الطبع والذكاء بأدواته المعبرة، والدربة هي تلك التّموّجات التطبيقية التي عن طريقها يصل الشاعر إلى النبع الصافي للفن الشعري من خلال قريحته، فالدربة تثير تموجات النفس الشاعرة، وعن طريق هذه الإثارة المستمرة يصل الشاعر إلى أصفى ما في نفسه من شعر »[2].

4-2- لغة الشعر وعوامل تكوينها:

تحدّث القاضي الجرجاني عن ثلاثة عوامل أساسية تعمل في تكوين لغة الشّعر، واختلاف أساليب الشّعراء، وهي: الطّبع، والبيئة، والموضوع؛ حيث يقول: « وقد كان القوم يختلفون في ذلك وتتباين فيه أحوالهم، فيرقّ شعرُ أحدهم، ويصلُبُ سعر الآخر، ويسهل لفظُ أحدهم، ويَتَوَعَّرُ منطقُ غيره؛ وإنما ذلك بِحَسْبِ اختلاف الطبائعِ، وتركيب الخلْق، فإن سلامة اللفظ تتبعُ سلامة الطبع ودماثَة الكلام بقدر دَمَاثة الخِلْقَةِ وأنت تجدُ ذلك ظاهرًا في أهل عصرك وأبناء زمانك، وترى الجَافي الجِلَف منهم كزَّ الألفاظ، معقَّد الكلام، وَعْرُ الخطاب؛ حتى إنك ربما وجدتَ ألفاظه في صوته ونغمته، وفي جرْسِه ولهجته. ومن شأن البداوة أن تحدث بعض ذلك؛ ولأجله قال النّبي صلى الله عليه وسلّم: « مَنْ بَدَا جفا ». ولذلك تجدُ شعر عَدِيٍّ ———— وهو جاهلي ———— أسلس من شعر الفرزدق ورجز رُؤْبة وهما آهلان؛ لملازمة عَدِيٍّ الحاضرة وإيطانه الرِّيف، وبعده عن جلافة البَدْوِ وجفاء الأعراب، وترى رقّة الشِّعر أكثر ما تأتيك من

---

2 – فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي: الشعر والشاعر، منشأة المعارف، الإسكندرية 1991م، ص 126.

قبل العاشق المتيَّم، والغزل المتهالك؛ فإن اتفقت لك الدماثةُ والصبابة، وانضاف الطبعُ إلى الغزل؛ فقد جُمِعَت لك الرّقة من أطرافها »[1].

من الواضح أنّ كلمة (الطّبائع)، في هذا المقام، تعني شيئا آخر غير الذي تمّت الإشارة إليه سابقا؛ إنّها، هنا، تعني المزاج النّفسي. لقد أدرك القاضي الجرجاني الصّلة الوطيدة بين مزاج الإنسان ولغته، وجلا هذه الفكرة بوضوح؛ إذ لاحظ أنّ شعراء العرب يختلفون عن بعضهم بعضا. فمنهم من يتّسم شعره بالرّقة والسّهولة، ومنهم من يتّسم شعره بالتوعّر والصّلابة، مما يعني أنّ أسلوب الشّعر يتردّد بين طرفين متناقضين: الأسلوب السّهل والأسلوب الوعر. وصاحب الوساطة في نصّه هذا، لا يحمل الشّعراء على واحد منهما؛ وإنّما يرى أنّ أسلوبه يتردّد بين هذين الطّرفين (السّهل والصّعب)، ويعلّل لوجود كلّ طرف لا باعتبار القِدم والحداثة، ولكن باعتبار آخر يقتنع به اقتناعا كاملا، وهذا له ثلاثة وجوه: أوّلها نفسي، وهو اختلاف الطّبائع تركيب الخلق؛ فالطّبع الصّافي ـــــــ حسبه ـــــــ ينتج الألفاظ الصّافية التي تحمل سماحة النّفس وتألّقها، أما الطّبع الجافي الغليظ، فينتج الألفاظ الجافة الخشنة المتوعرة، التي تحمل خشونة النّفس وصلابتها. و« هذه الملاحظة هامة تدل على أن الجرجاني لم يكن ناقدا محدود الأفق، ينظر في اللفظة، والعبارة وسلامتها فقط، بل يتجاوز هذه الحدود الضيقة إلى الدّلالات الإنسانية، والظواهر النفسية »[2].

أما الوجه الثّاني، فهو اجتماعي؛ إذ للبيئة أثر في لغة الشّعر، والدّليل على ذلك اختلاف شعر البادية الذي يتصف بالجفاء والتّوعر عن شعر الحاضرة الذي يمتاز بالرّقة والرّشاقة. وما هذا الاختلاف إلّا نتيجة تباين البيئتين، وما لغة الشّاعر إلا صورة للوسط الذي يعيش فيه. وتبعا لهذا يمكن القول إنّه « في ضوء قراءة ما أنتجه الشعراء من سياقات وأقاويل وألفاظ، اتضح للقاضي الجرجاني أثر المكان وتحكمه في حركية التأليف أو سكونيته، بصرف النظر عن دور الزمان في تثمير آليات الإبداع، وهذه الفكرة تؤدي إلى انهيار المفاهيم السابقة في ربط الفصاحة والبيان بالتقدّم في الزمان »[1].

---

1 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 17، 18.

2 – محمود السمرة، القاضي الجرجاني: الأديب والناقد، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، بيروت 1979م، ص 139.

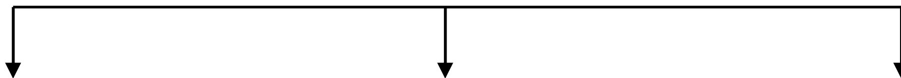
1 – مصطفى درواش، مصطلح الطبع والصنعة، ص61، 62.

والجدير بالذّكر في قضية الحال، أنّ هناك نقاد قبل القاضي الجرجاني قد لمسوا أثر البيئة في لغة الشّعر. فهذا ابن سلام الجمحي يعبّر عن إيمانه بهذا الأمر، بأن ضرب المثل بعدي بن زيد، وكيف أنّه عندما سكن مراكز الرّيف، وعاش في الحيرة في حيِّز النّعمان بن المنذر، لاَن لسانه، وسهل منطقه، وهجر عبارات نجد الثقيلة [2]. ولا ريب في أنّ القاضي الجرجاني قد تأثّر ههنا بابن سلاّم؛ لأنّه يضرب المثل نفسه الذي استشهد به هذا الأخير، ولكنه يزيد القضية توضيحا وتفسيرا. وهو في حديثه عن أثر البيئة في لغة الشّعر يلقي الضّوء على اللّغة العربية نفسها، ويؤرّخ لتطوّرها عبر لغة التّاريخ العربي.

أما الوجه الثّالث والأخير، فهو موضوعي؛ فللموضوع أو الغرض أثره في لغة الشّعر. أو بعبارة أخرى لكل غرض شعري ما يلائمه من مفردات وصيغ وتراكيب، وفي هذا يقول القاضي الجرجاني: « ... ولا آمرك بإجراء أنواع الشعر كله مجرى واحدا، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه؛ بل أرى لك أن تقسِّم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك، ولا هزلك بمنزلة جدّك، ولا تعريضك مثل تصريحك؛ بل ترتِّب كلاًّ مرتبته وتوفيه حقّه... »[3]. وبهذا يكون قد ردّد الرّأي الشّائع في النّقد الأدبي الذي هو (لكلّ مقام مقال). بل إنّنا نراه يعمّم هذا القول، ويجعله ينطبق على النّثر، فيقول: « وليس ما رسمته لك في هذا الباب بمقصور على الشعر دون الكتابة، ولا مختصّ بالنظم دون النثر »[4].

وبهذا يكمن تمثيل ما سبق بما يأتي:

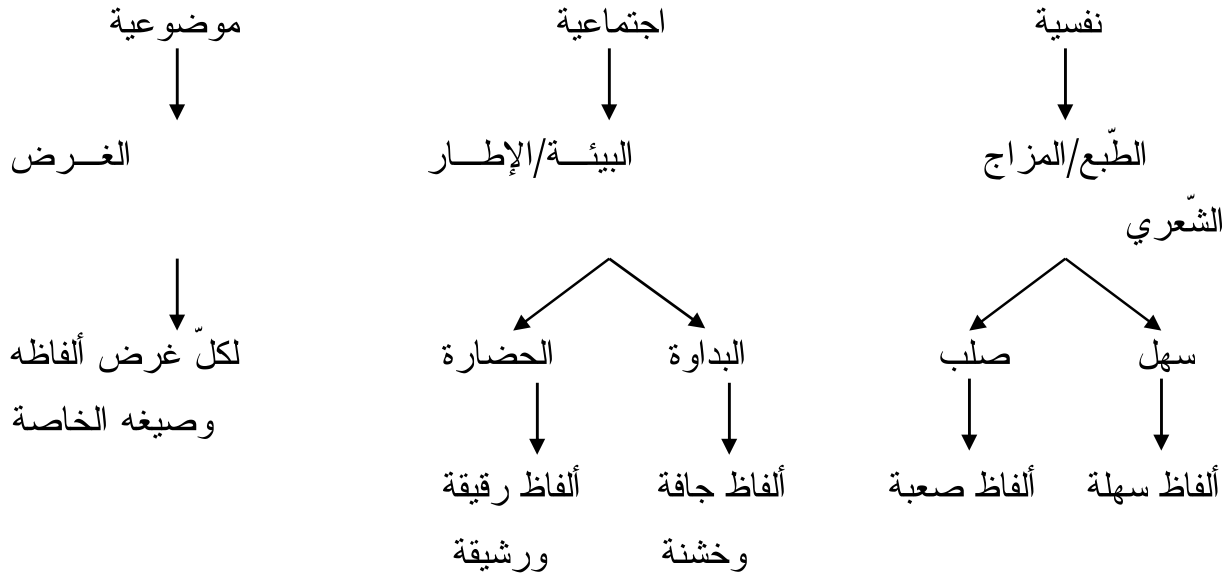
عوامل تكوين لغة الشّعر



2 – ينظر: ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج 1، ص 140.

3 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 24.

4 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.



4-3- مبادئ عمود الشّعر:

لقد قاد الحديث عن الطّبع والشّعر المطبوع القاضي الجرجاني إلى الوقوف علـــى عمـــود الشّعر؛ لأنّ الطّبع أساس وقوام هذا الأخير في الإبداع، ومضمار الموازنة إنّما يقوم به، فيقول: « وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحّته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتِسلِّم السّبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب، وبدِه فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته؛ ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض »[1].

يبدو أنّ صاحب الوساطة، من خلال هذا النّص، قد وضع يده على الصّفات التي يتحقّق في وجودها أنموذج الشّعر، وهي مستقاة من عيون الشّعر العربي مما أجمع على تفضيله الأدبـــاء والنّقاد وعلماء اللّغة، وتتمثّل هذه الصّــفات ـــــــــــــ حســب القاضـــي الجرجـــاني ـــــــــــــ فيما يأتي:

4-3-1- شرف المعنى وصحّته:

لا نكاد نجد في كتاب (الوساطة) ـــــــــ رغم قيمته العلمية الكبيرة ـــــــــ مقصودا محدّدا لــ(شرف المعنى وصحّته). ومع ذلك نفهم أنّ شرف المعنى غير صحّته؛ لمـــا يتطلبـــه حرف العطف وهو الواو من المغايرة بين المعطوف والمعطوف عليه.

1 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 33، 34.

أما الشّرف، فقد يتبادر إلى ذهن السّامع لأوّل وهلة بأنّه يرتبط بالمعنى الأخلاقي، أي يدلّ على فضيلة، أو يدعو إلى خلق كبير، ولكن هذا المعنى غير مقصود؛ وإنّما المقصود بشرف المعنى سموّه ولياقته بحسب مناسبته لمقتضى الحال، وأداؤه للغرض الذي يعالجه بأمانة ووضوح. وقد تمّ استنتاج هذا المعنى من تعليقات القاضي الجرجاني على العيوب التي ارتكبها شعراء كأبي نواس، وأبي تمام، والمتنبي في المعاني[1]. ومن حديث بشر بن المعتمر (ت210ه) في صحيفته المعروفة عن المعنى الشّريف، الذي يقول فيه إنّ « المعنى ليس يشرفُ بأن يكونَ من معاني الخاصَّة، وكذلك ليس يتَّضع بأن يكونَ من معاني العامَّة. وإنّما مَدَارُ الشّرَف على الصواب وإحرازِ المنفعة، مع موافَقَة الحال، وما يجب لكلّ مقَامٍ من المقال »[2].

أما الصّحة، فيقابلها الخطأ، والخطأ المعنوي هو الخروج على طريقة العرب في الاستخدام وليس لقديم ولا لمحدث أن يخرج على تلك الطريقة. فالمعنى الصّحيح، إذن، هو المعنى الذي يشتمل على الصّحة المنطقية، ويتماشى مع مبدأ الجودة المثالية، ويخلو من الفساد والغلط والإحالة، إضافة إلى تماشيه مع شرف المعنى.

4-3-2- جزالة اللّفظ واستقامته:

يؤكّد القاضي الجرجاني، خلال حديثه عن لغة البداوة التي خصّها بمجموعة من الصّفات وهي: الفخامة، والجزالة، والقوّة، والمتانة، والصّلابة، والوعورة، والخشونة، وإشارته إلى لغة التّحضر التي سمها بالرّقة، والسّهولة، والبِّين، والحسن في السّمع، والسّلاسة، والرّشاقة، واللّطف[3]، ميله وتفضيله للنّمط الأوسط، وهو « ما ارتفع عن السّاقط السّوقي، وانحط عن البدويّ الوحشيّ »[4]. فالجزالة، بالنسبة له، صفة تخص هذا الأسلوب الذي لا هو بالضعيف الركيك، ولا بالغريب المعقد. فجزالة اللّفظ، إذن، تكون بما فيه من قوّة وشدّة ومتانة، لكن هذا لا يعني أن يكون غريبا وحشيا؛ وإنّما يجب أن يكون مألوفا مأنوسا، وكذلك أن لا يكون سوقيا مبتذلا، ولا من كلام العوام. وهذا الفهم قال به ثعلب (ت291ه) حين ذكر أنّ جزالة اللّفظ مشروطة فيما « لم يكن بالمُغْرب البدوي ولا السفساف العامي، ولكن ما اشتدّ أسره، وسهل

---

1 - ينظر: القاضي الجرجاني، الوساطة، الصّفحات: 58، 59، 69، 74، 75، 76، 92، 155.

2 - الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 136.

3 - ينظر: القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 17- 19.

4 - المصدر نفسه، ص 24.

لفظه، ونأى واستصعب على غير المطبوعين مرامُه، وتُوُهِّمَ إمكانه »[1]. كما عبّر عنه الجاحظ في قوله: « وكما لا ينبغي أن يكون اللفظُ عاميّا وساقطًا سُوقيّا، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريبًا وحشيًا »[2].

أما استقامة اللّفظ، فتعني دقة اللّفظ في أداء المعنى، وإيحائه، وسهولته، وإفادته، بحيث يضيف معنى، ولا يكون حشوا زائدا في البيت. كما يراد باستقامة اللّفظ اتّفاقه مع أصول اللّغة وقواعدها المتعارف عليها، فكلّ لحن، أو خطأ، أو مخالفة لقاعدة من قواعد النّحو والصّرف تعدّ فرقا لاستقامة اللّفظ.

4-3-3- الإصابة في الوصف:

يتّصل هذا المقوّم عند القاضي الجرجاني باتّجاهين، الأوّل: الإصابة في وصف الموصوف الخارجي عند محاكاته أو محاولة تمثيله لفظياً، والثّاني: الإصابة في وصف ما تجيش به أحاسيس المرء ومشاعره، وفي الحالين الإصابة تكمن في قدرة الشّاعر على جعل الموصوف المادي/الحسّي أو المعنوي/المتخيّل، قريباً من تمثّل القارئ له، أي محاولة تقريبه للعيان. أو بعبارة أخرى يقصد بالإصابة أن يصيب الشّاعر غرضه، فلا يخطئه، ولا يضل الطريق إليه. أي إجادة الشّاعر التّعبير عن الغرض الذي يتناوله، سواء مدحا أو هجاء أو غزلا، وذلك بأن يذكر الشّاعر من خصائص الموضوع الموصوف ما يلائمه، أو يصحّ أن ينسب إليه، وأن يقع على الشّيء الذي يتحدث عنه وقوعا يحيط به، ويلمّ بمعالمه إلماما سليما صحيحا.

4-3-4- المقاربة في التّشبيه:

والتّشبيه علاقة مقارنة بين أمرين ماديين/حسيين أو مجردين/متخيّلين لاشتراكهما في صفة أو مجموعة من الصّفات. وأحسن التّشبيهات، في نظر القدامى، هو التّشبيه المصيب الذي تكثر فيه الصّفات المشتركة بين طرفي التّشبيه. ولذلك نجدهم يؤكّدون ضرورة التّناسب المنطقي بين هذين الأخيرين، أي المقاربة بينهما، وهو ما عبّر عنه ابن سنان الخفاجي في قوله بأنّ « الأحسن في التشبيه أن يكون أحد الشيئين يشبه الآخر في أكثر صفاته ومعانيه، وبالضدِّ، حتى

---

1 - أبو العباس أحمد ثعلب، قواعد الشعر، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية، ط 1، القاهرة 1996م، ص 40.

2 - الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 144.

يكون رديء التشبيه ما قلّ شبهه بالمشبه به »[3]. فالتّقارب ـــــــ حسب هؤلاء ـــــــ هو الذي يدخل الشّعر إلى حيّز الفهم، وقبول العقل، وارتضاء الذّوق. ولهذا السّبب ذمموا التّباعد، وآخذوا أبي تمام لمبالغته في التّجديد، ولركوبه متن الشطط أحيانا، مما لا ترى معه تقاربا بين طرفي التّشبيه، ولا تقاربا بين المستعار منه والمستعار له. وفي المقابل عدّوا الإصابة والمقاربة في التّشبيه مظهرا للحذق والبراعة في الشّعر.

وبناء على هذا، يجعل القاضي الجرجاني من موضوع التّشبيه مقدّمة لباب السّرق، مما يدلّ على أنّ أهمّ أنواع السَّرق سرقات التّشبيه والاستعارة؛ إذ فيهما يكمن موضع الابتكار والاختراع. ثمّ إنّه يدمج الوصف بالتّشبيه، ويبيّن أنّ التّجديد في الوصف يكون عن طريق صورة جديدة، أو تصوير حالة نفسية، أو لمح حركة [1].

ومهما يكن من أمر، فإنّ صاحب الوساطة « يفهم التّشبيه والاستعارة على أنهما مرحلة انتقالية، لا بدّ منها للشعر، بين المعنى المجرّد والنسيج اللفظي »[2].

4-3-5- الغزارة في البديهة:

تأتي غزارة البديهة عند صاحب الوساطة بوصفها موقفا شعريا، كونها دالّة على أصالة الشّاعرية في الشّاعر، ثم قوّة ردّ فعل تجاه المؤثرات الخارجية، مما يشير إلى تعدّد الموضوعات التي يقول فيها شعره بتعدّد المؤثرات الخارجية. ومن هنا فإنّ قوّة البديهة تعني غزارتها كمّا وكيفا. ووفقا لهذا؛ فإنّ البديهة تعني القدرة على الارتجال، والقول بعفوية دون سابق إعداد. إلّا أنّ لابن رشيق رأي آخر في هذا الشّأن؛ حيث إنّه يميّز الارتجال عن البديهة؛ ذلك أنّ هذه الأخيرة ـــــــ بالنّسبة له ـــــــ « فيها الفكرة والتأبد، والارتجال ما كان انهمارا وتدفقا لا يتوقف فيه قائله»[3]. أي أنّ البديهة تقتضي التّفكير والتّريّث قبل القول، في حين إنّ الارتجال لا يتطلّب ذلك. وتبعا لذلك « لا يوجد بين الارتجال والبديهة سوى وقت ضئيل من التفكير الإضافي يُسمح به للمبدع. وبالفعل، فإن المصطلحين يعنيان القدرة على تصور قصيدة والتعبير عنها فورا. والتمييز الذي وضعه ابن رشيق متأخر وغريب »[4].

3 – ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص 234.

1 – ينظر: القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 188، 189.

2 – محي الدين صبحي، نظرية الشعر العربي من خلال نقد المتنبي في القرن الرابع الهجري، ص 140، 141.

3 – ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 189.

4 – جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 113.

ومهما يكن من أمر، فإنّ غزارة البديهة صفة فحول الشّعراء؛ لكشــفها عــن معــالجتهم لموضوعات متعدِّدة، يبدعون فيها جميعا، فلا يكونون في غرض أبدع منه في غيره على نحـــو متناسب.

4-3-6- كثرة الأمثال السّائرة والأبيات الشّاردة:

إن اجتماع العناصر الثّلاثة الأولى ــــــــــــ المذكورة آنفا ــــــــــــ وهي: شرف المعنى وصحّته، وجزالة اللّفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ينتج أمثالا ســائرة وأبيــات شاردة. وهما معا مما تواضعت العرب على عدّه مقوّما شعريا، ففي قولهم: أشعر بيت، وأمــدح بيت، وأهجى بيت... ما يكشف عن هذا المنحى في النّظر النّقدي، ويشير إليه. أي أنّ مصطلح (الأمثال السّائرة والأبيات الشّاردة) كاشف عن أصالة الشّاعر وبراعته فــي التّصــرّف بفنــون الشّعر المتعدِّدة، وتحكّمه في أمور اللّغة؛ إذ وحده الشّاعر الحاذق يســتطيع ابتــداع المعــاني، واختراع الصّيغ التي لم يسبق لها أحد، ومن ثمّ تحقيق الفرادة والتّميز بطابع خاص. فالفرادة في المعنى عند القاضي الجرجاني « أن تكون مثلا سائرا، أو معنى تاما، يعبّر عنه البيت الواحــد تعبيرا مستقلا يختزل المعنى والتجربة، ولا يتعلّق بغيره، حفاظا علــى الومضــة الشــعرية أن تتحوّل في السياق إلى جدل فكري أو مناقشة عقلية، شرط الفرادة في المعنى أن يأتي في بيــت واحد يقلق عما سبقه، ويتباعد عما يتلوه، ويتجافى عما يجاوره فكأنه فريد في غرضه ومكانــه معا »[1].

فالبيت الشّارد، إذن، فوق ما قبله وما بعده في القوّة الفنّية، فهو قمّة في الأداء الشّعري، لذا كانت الأبيات الشّاردة أمثالا سائرة، ومعانٍ مستوفاة « لم تجد في أخَواتها، وجَارات جنبهــا مــا يصلُح لِمُصاحبتها »[2]. على أنّ الأصالة في الأبيات الشّاردة تستوجب من النّاقد درجة رفيعــة من الثّقافة وإحاطة كبيرة بالموروث الشّعري، مما حدا بالقاضي الجرجاني إلــى عــدم الحكــم الفصل في فرادة البيت الذي قد يراه متفرِّدا؛ إذ قال: « وليس لك أن تُلْزمني تنييزَ ذلك وإفــرادَه والتنبيهَ عليه بأعيانه كما فعله كثيرٌ ممن استهدف للألسن، ولم يحترز من جناية التّهجّم؛ فقــال:

---

1 – محي الدين صبحي، نظرية الشعر العربي من خلال نقد المتنبي في القرن الرابع الهجري، ص 144.

2 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 159، 160.

معنى فرد، وبيت بديع ولم يُسْبَق فلان إلى كذا، وانفرد فلان بكذا؛ لأني لم أَدَّع الإحاطة بشعر الأوائل والأواخر؛ بل لم أزعم أني نَصَفَتُه سماعا وقراءة »[3].

ولكن الجاحظ ذكر أنّ التفرّد إذا كان في صورة شعريّة بديعة يسهل الإشارة إليه على نحو دقيق، فضلا عن أنّ السّرقة فيه صعبة يتيسّر كشفها، وقد استشهد بوصف عنترة للذباب؛ إذ وصفه بأسلوب منفرِّد، أجاد فيه الصّفة حتى تحامى معناه الشّعراء، ولم يتعرضوا له، وظلّ متّصفا بالتّفرّد[1].

كانت هذه عناصر عمود الشّعر التي أقرّها القاضي الجرجاني، والتي ارتكز عليها المرزوقي (ت421ه) فيما بعد لصياغة نظرية عمود الشّعر العربي في صورته النّهائية؛ حيث أثبت العناصر الأربعة الأولى، واستغنى عن العنصرين الأخيرين، معوضا إياهما بـ:

- التحام أجزاء النظم والتئامها مع تخير من لذيذ الوزن.
- مشاكلة المستعار منه للمستعار له.
- مشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما [2].

كما إنّه وضع معايير أو عيارات لهذه العناصر، أوجب توفّرها في المتذوّق، وهي كالآتي:

- العقل الصحيح والفهم الثاقب ← عيار المعنى
- الطبع والرواية والاستعمال ← عيار اللفظ
- الذكاء وحسن التمييز ← عيار الإصابة في الوصف
- الفطنة وحسن التقدير ← عيار المقاربة في التشبيه
- الطبع واللسان ← عيار التحام أجزاء النظم والتئامه مع تخيّر من لذيذ الوزن
- الذهن والفطنة ← عيار الاستعارة
- طول الدربة ودوام الممارسة ← عيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية [3].

---

3 – المصدر نفسه، ص 160.

1 – ينظر: الجاحظ، الحيوان، ج 3، ص 311.

2 – ينظر: أبو علي أحمد بن محمّد بن الحسن بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تحقيق غريد الشّيخ، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت 1424هـ/ 2003م، ص 11، 12.

3 – ينظر: المصدر نفسه، ص 10– 12.

لم يلزم المرزوقي أحدا بإتباع أركان عمود الشّعر كلّها؛ حيث يقول إنّ « من لَزِمها بحقِّها وبَنَى شِعرَه عليها، فهو عندهم المُفْلِق المعظَّم. والمُحْسن المُقَدَّم. ومن لم يجمعها كلَّها فبقدر سُهْمَتِه منها يكون نَصيبه من التّقدُّم والإحسان »[4]. وبهذا يختلف عن الآمدي الذي اتّهم أبا تمام بالخروج على عمود الشّعر، ومخالفته طريقة العرب.

ومهما يكن من أمر، فإنّ القاضي الجرجاني قد رسم الخطوط العريضة لعمود الشّعر، وعبّر عنه أفضل تعبير، معتمدا في ذلك على آراء الآمدي التي تمثّلها بحذق وذكاء، مثلما يرى إحسان عباس الذي يقول بأنّ « دين الجرجاني للآمدي كبير، لأنه تمثل آراءه بحذق وذكاء، دون أن يذكر الآمدي مرّة واحدة: فقد رأينا كيف حام الآمدي حول ما أسماه "عمود الشعر" وحدّده في الأغلب بالصفات السلبية، أعني أنه ما جانب كثيرا مما تورّط فيه أبو تمام كالتعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام واستكراه المعاني والإبعاد في الاستعارة مما عكسته لأصبح صفات للبحتري، فتناول الجرجاني هذا كله ووضعه في صورة إيجابية »[1]. محدِّدا الأركان التي سبقت الإشارة إليها.

لكن على الرّغم من عودة القاضي الجرجاني إلى ما ذكره الآمدي، إلّا أنّه يختلف عنه في بعض الأمور؛ فقد حدّد الآمدي عناصر عمود الشّعر آخذا بالبحتري أنموذجا له، بينما القاضي الجرجاني لم يحدّد ذلك؛ بل جعلها عامة للشّعر الجيّد. ثم إنّه، فضلا عن ذلك، يرى أنّ الصّنعة البديعية هي الفارق الوحيد بين عمود الشّعر وما هو خارج عنه؛ فقد كشف أنّ المحدثين لم يخرجوا على عمود الشّعر نفسه، بل خرجوا على حدّ الاعتدال في تناول بعض مكوِّناته، والإسراف في ركزها بأشعارهم، فكان ذلك بعدا عن حدّ التّوازن، وخروجا على مذهب المطبوعين من الأوائل. وبهذا يكون صاحب الوساطة قد فتح نافذة صغيرة للسّهولة والرّقة في التّعبير.

ومع ذلك تظلّ نظرية عمود الشّعر عند النّاقدين معا « إنهاء للشعر، لأنها تأصيل يقوم على تمجيد القديم، ويتنكر لكل توليد أو ابتكار، وذلك خشية إحداث الخلل في نظام متجانس من الأفكار، قد استقر في العقول، وجرى عليه (المطبوعون) من الشعراء... عمود الشعر نفي

4 – المصدر نفسه، ص 12.

1 – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشّروق للنشر والتوزيع، ط 2، عَمان 1993م، ص 314.

للتفرد إلغاء للشاعر، وتمجيد للمذهب. رفض لكل فتح جديد، لأنه سيكون تشويشا واختلالا، ودعوة إلى الاحتذاء، تأكيدا للجوهر العقائدي للطريقة المعروفة »[2].

4-4- الشِّعر والدِّين:

تعرّض القاضي الجرجاني إلى العلاقة بين الدِّين والشّعر، تلك العلاقة التي أثارت اهتمام كثير من النّقاد والدّارسين؛ نظرا لانتشار ظاهرة المجون والتّحلل في رقعة الدّولة الإسلاميّة في القرن الرّابع الهجري. حيث انشطر هؤلاء إلى قسمين: الأوّل يستنكر على الشّعراء اللّهو والخلاعة والثّاني لا يبدي اعتراضا عن الخروج على نطاق الأخلاق، والتّحلل من تقاليد الدِّين ومقوّماته كالأصمعي الذي كان « يقيم حدا فاصلا بين الشعر والدين، ويراهما عالمين منفصلين لا يتصل أحدهما بالآخر، وفي اتصالهما حيف على الشعر نفسه »[1]. وكذلك قدامة بن جعفر الذي كان ينظر إلى الشّعر نظرة فنّية مجرّدة عما يشتمل عليه من معان تطابق الحقّ أو تخالفه، ويقتنع اقتناعا كاملا باستقلال الفنّ الشّعري عن الأخلاق، فيقول في هذا الأمر: « ليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودَةَ الشّعر فيه، كما لا يعيب جودَة النِّجارة في الخشب، مثلا، رداءتهُ في ذاته»[2]. فالأدب غير الأخلاق حسبه؛ ذلك أنّ لكلّ واحد منهما مقوِّماته وخصائصه التي تميزه عن الآخر، وبالتّالي لا مجال لالتقائهما.

لا يختلف موقف القاضي الجرجاني من هذه القضية عن النّاقدين السّابقين؛ إذ ينحو منحيهما، ويسلك اتّجاههما، على الرّغم من أنّه كان يحثّ في شعره على حسن العقيدة، حين قال:

ولست أحب المدح تخشى فصوله بقول على قدر العقيدة زائد

---

2 – جودت فخر الدِّين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار الآداب، ط 1، بيروت 1984م، ص 59، 60.

1 – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 38.

2 – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 21.

وما المدح إلا بالقلـــــــــوب وإنمـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــا

يتتم حسن القول حسن العقائد

إلا أنّه يرى بأنّ إلحاد الشّاعر لا يسقط شعره، ولا يحط من قيمته الفنّية؛ لأنّ الدِّين غير الشّعر. ولهذا يتعجّب ممّن ينقص أبا الطيب المتنبي، ويغضّ من شعره لأبيات وجدها تدلّ على ضـــعف العقيدة، وفساد المذهب في الدّيانة. ليقرر، بعد ذلك، أنّه « لو كانت الديانة عارا علـــى الشـــعر، وكان سوء الاعتقاد سببا لتاخر الشاعر، لوجب أن يُمْحَى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحـــذف ذكره إذا عُدّت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزِّبعري وأضرابهما ممّن تناول رسول الله صلى الله عليه وســلّم وعاب من أصحابه بُكْمًا خرسا، وبِكاء مفحمين، ولكن الأمرين متباينين، والدِّين بمعـــزل عـــن الشِّعر »[3]. وقد حلل جابر عصفور هذه الظاهرة، ورأى أن هذا الطّرح لقضية العلاقـــة بـــين الشعر والأخلاق، أو بين الشعر والدِّين « يمكن أن تساعد في حل مجموعة من المشكلات الهامة في نظرية الشعر.أما النتيجة، فهي ضرورة الفصل بين الشعر والشاعر... إن جودة الشـــعر لا تحدّد بما يقال بل بالكيفية التي يقال بها، وإذن فالشاعر لا يحاسب على اعتقاده، وإنما يحاســـب على الصورة التي أبرز بها هذا الاعتقاد »[1]. ذلك أنّ مهمة النّاقد هي تمييز جيِّد الشّـــعر مـــن رديئه، وليس محاسبة الشّاعر على ما في داخله من معتقدات وأفكار؛ لأنّه لو فعل ذلك لما كان ناقدا، وإنّما شرطي الأخلاق إن صحّ التّعبير.

4-5- الفلسفة والشّعر:

يرى القاضي الجرجاني أنّ الشِّعر غير الفلسفة؛ لأنّ الشّعر مصدره الوجدان والعاطفة أوّلا وقبل كلّ شيء، ويخاطب الشّعور، ويعتمد على الخيال أداته الرّئيسة. أما الفلسفة، فهـــي نتـــاج الفكر المتعمِّق في الأشياء، الباحث عن الحقيقة، إنّها ترتكز على العقل والمنطق. ولهـــذا نجـــده ينعى على أبي تمام تعويصه للمعنى، ويعيبه في استخدامه للمعاني الفلسفية الدّقيقة التي تحتـــاج إلى إعمال الفكر، وإطالة النّظر والتّأمل. وينتقد المتنبي في هذا الشّأن أيضا؛ حيث إنّـــه يـــأتي بالمعنى الذي لم يسبقه إليه الشعراء عندما عندما يدقِّق، مما يجعله يخرج « عن رسم الشعر إلى طريق الفلسفة»[2]. والخروج إلى طريق الفلسفة عيب في الشّعر؛ لأنّ طبيعة كلّ منهما تختلـــف

3 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 64.

1 – جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 98- 100.

2 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 182.

عن الأخرى، وطريق الشّعر غير طريق الفلسفة. فالشّعر ـــــــــــ حسبه ـــــــــــ « لا يحبّب إلى النفوس بالنّظر والمحاجة، ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ويقرِّبُه منها الرّونق والحلاوة»[3]. ومن ثمّ لا بد من الفصل بين الشّعر والفلسفة. وإذا استعمل الشّاعر شيئا من الفلسفة في شعره، فيجب أن يكون ذلك بقدر؛ بحيث لا يفقد الشّعر طبيعته، ولا يخرج على حدوده.

4-6- الغلوّ والمبالغة:

تناول القاضي الجرجاني قضية الغلوّ في الشّعر، ورأى أنّه عيب مشترك بين الشّعراء جميعا؛ قديما ومحدثا، وأنّ « الناس فيه مختلفون؛ فمستحسن قابل، ومستقبح رادٌّ »[4]. أو بعبارة أخرى اختلف النّقاد في موقفهم من الغلوّ؛ فهناك من يستحسنه، ويعتبره طريقة طبيعية تدخل في تكوين لغة الشّعر، يتّخذها الشّاعر للتّعبير عن الغاية التي يطمح إلى تحقيقها، والأبعاد التي يتطلّع إليها أو الكشف عنها، بل وأكثر من ذلك؛ يجعله الغاية القصوى في الجودة، كقدامة بن جعفر الذي يقول: « رأَيت الناس مختلفين في مذهبين من مذهب الشعر، وهما الغلوّ في المعنى إذا شرع فيه والاقتصار على الحدّ الأَوسط فيما يقال منه... بتصييره مكانَ كل معنى وضعه ماهو فوقه وزائد عليه...إن الغلوّ عندي أجود المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراءُ قديما. وقد بلغني عن بعضهم أنه قال: أَحسن الشعر أكذبه »[1]. وهو إنّما يعني أكذبه في الظّاهر، الذي يراه سائر النّاس، وليس على الحقيقة التي يدركها أو يستشرفها الشّاعر المبدع. ويتّفق مع قدامة في هذا الرّأي ابن وهب الذي يرى أنّه « لا يستحسن السَّرَف والكذب والإحالة في شيء من فنون القول إلا في الشعر. وقد ذكر أرسطاطاليس الشعر فوصفه بأن الكذب فيه أكثر من الصِّدق، وذكر أن ذلك جائزٌ في الصناعة الشعرية »[2].

وهناك من النّقاد من يستقبح الغلوّ ويرفضه، مثلما هو الحال بالنّسبة الآمدي الذي أكّد مرارا على فكرة الصّدق، التي تتلخّص في حكاية الواقع المنظور، ونقل الحدث أو الفكرة أو الصّورة في صورتها الحقيقية، والتّعبير عن المعنى دون مبالغة فيه، حتّى « كأن قائله مخبرا بالأمر على

---

3 – المصدر نفسه، ص 100.

4 – المصدر نفسه، ص 420.

1 – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 58- 62.

2 – ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، ص 146، 147.

ما هو »[3]. ومن ثم نجده يؤكد على أن « كلُّ ما دَنَا من المعاني من الحقائق كان أَلْوَطُ بالنفس، وأَحْلَى في السمع، [وأوْلى بالاستجادة] »[4]. ويرفض بإصرار فكرة الكذب في الشّعر التي جاء بها قدامة، ويصرِّح بقوله: « وقد كان قوم من الرواة يقولون أجود الشعر أكذبه، ولا والله ما أجود الشعر إلا أصدقه »[5]. وهذا ما جعله يعتبر الإيماء والاستعارة البعيدة والإغراق أو المبالغة في الوصف والخروج على العادة وعلى سنن العرب في معانيها، وفي تعبيراتها وألفاظها المستعملة كلّها أمور معيبة في الشّعر مشينة له.

أما القاضي الجرجاني، فإنّه يؤثر الاعتدال و« التّوسط والاجتزاء بما قرب وعُرِف. والاقتصار على ما ظهر ووضح »[6]. أي أنّه يرتضي المبالغة والغلوّ، بشرط ألّا يخرج بهما الشّاعر على حدِّ المعقول، أو يخرج إلى حدِّ الوهم الشّديد الذي تصبح فيه المعاني مضادة للحقيقة تضادا يؤذي السّامع، وقد يصبح ضربا من المحال الذي يُستكرَه، ولا يُقبَل.

4-7- الشّكل الفنّي للقصيدة:

من صفات الشّعر الجيِّد عند القاضي الجرجاني، حسن الاستهلال والتّخلص والخاتمة. فالشّاعر الحاذق ــــ بالنّسبة له ــــ يجتهد في تحسينها؛ لأنّها تستميل المستمعين إلى الإصغاء. ويرى أنّ المحدثين أكثر براعة من القدماء فيها. حتّى البحتري الذي سار على طريق الأوائل، عني بالاستهلال أكثر منهم، أما « أبو تمام والمتنبي فقد ذهبا في التخلص حل مذهب واهتما به كل اهتمام، واتفق للمتنبي فيه خاصة ما بلغ المراد وأحسن وزاد »[1]. ويشارك ابن رشيق صاحب الوساطة رأيه هذا في المتنبي الذي أربى كل شاعر في جودة هذه الأمور الثّلاثة، التي دعاها: المبدأ، والخروج ، والنّهاية [2].

إن الحديث عن الابتداءات الحسنة في الشّعر، وحسن التّخلص منها، والخروج إلى الموضوع ثمّ الخاتمة، هو في الواقع حديث عن الوحدة في القصيدة العربية؛ فالقاضي الجرجاني ينظر إلى هذه الأخيرة على أنّها عمل متكامل ومتجانس. ومثل هذا التّصور قديم في تاريخ

---

3 – الآمدي، الموازنة، ج 4، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة 1965م، ص 523.

4 – المصدر نفسه، ج 1، ص 151.(أما طبعة محي الدين عبد الحميد: ج 2، ص 140).

5 – المصدر نفسه، ص 58.

6 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 433.

1 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 48.

2 – ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج 1، ص 217.

الدّراسات النّقدية؛ إذ تمتدّ إلى أرسطو الذي رأى أنّ كلّ عمل أدبي لا بدّ فيه من بداية، ووسط، وخاتمة. كما إنّ تماسك النّظم وترابطه يعدّ ركنا أصيلا في مفهوم الشّعر عند النّقاد العرب القدامى؛ حيث نجد صدى ورنينا لقضية الوحدة العضوية ـــــــ التي هي من المسائل التي ألحّ عليها النّقد الحديث واتّخذها مقياسا من مقاييس نقد الشّعر وتقييمه ــــــــ في نقد بعضهم، مثلما هو الحال بالنّسبة للجاحظ الذي يريد من القصيدة أن تكون عملا متجانسا، يأخذ بعضه برقاب بعض، فلا يبدو فيه لون من التفكّك أو الاضطراب، وذلك في قوله: « وأجودُ الشِّعر ما رأيتَه متلاحم الأجزاء، سهلَ المخارج فتعلمُ بذلك أنّه قد أُفرغ إفراغا واحدًا، وسُبِك سبكًا واحدًا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدِّهان»[3].

وإلى جانب الجاحظ، نجد ابن طباطبا العلوي الذي يرى أنّه « ينبغي للشاعرِ أن يتأمَّل تأليفَ شِعْرِه، وتنسيقَ أبياتِه، ويقفَ على حُسْنِ تجاوُرها أو قُبحه، فيلائمُ بينَها لتنْتظِمَ له معَانيها، ويتّصل كلامهُ فيها، ولا يجعلُ بينَ ما قد ابتدأ وصفَه وبينَ تمامِه فَضْلًا من حشو ليسَ من جنسِ ما هُو فيه، فينسي السَّامعُ المعنَى الَّذِي يسوقُ القولَ إليه. كما أنّهُ يحتَرزُ من ذلك في كلِّ بيتٍ، فلا يُبَاعِدُ كلمةً عن أخْتِها، ولا يحْجِزُ بينَها وبين تمامها بحشو يشينها »[1]. فالشّعر ــــــــ حسبه ــــــــ لا يجيء من الشّاعر كيفما اتّفق، عشوائيا، مهلهل النّسج، بيتا من هنا، وبيتا من هناك، بلا رابط ولا نظام، فهذا لا يدخل تحت مفهوم الشّعر؛ وإنّما الشّعر هو الذي يؤلفه صاحبه، فتجيء فيه الأبيات منسَّقة متقاربة ــــــ كما قال الجاحظ من قبل ــــــ كلّ بيت يأخذ بزمام جاره، وكلّ مصراع يمسك بتلابيب أخيه. ومن هنا تنتظم المعاني، وتتوالى فكرة فكرة، ومضمونا مضمونا. فإذا ما ابتدأ الشّاعر وصفا لفكرة ما في شعره، فينبغي ألا يكون هناك حشو، أي كلام زائد بين بدايتها وتمامها؛ لأنّ الحشو الدّخيل الذي ليس من جنس الفكرة الموصوفة يبعد السّامع عن المعنى الذي يسوق الشّاعر القول فيه.

وليس الأمر مقصورا على الأبيات التي تتناول فكرة، ولكنه يتّسع ليشمل البيت الواحد؛ بحيث يجب على الشّاعر ألا يباعد كلمة عن أختها، ولا يفصل بينها وبين تمامها بحشو يغضّ من قيمتها. وتبعا لهذا يمكن القول إنّ الشّعر، عند ابن طباطبا، نظام ومنهج له خصائص وسمات يتميّز بها عن المنثور، وهو إذا تجرّد منها أصبح ممجوجا في الأسماع، وفاسدا في الأذواق.

---

3 – الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 67.

1 – ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 165.

كما إنّ أبا هلال العسكري يؤكّد أنّه « ينبغي أن تجعل كلامك مشتبهًا أوّله بآخره، ومطابقًا هاديه لعجزه، ولا تتخالف أطرافه، ولا تتنافر أطراره. وتكون الكلمة منه موضوعة مع أختها ومقرونة بلفقها، فإن تنافر الألفاظ من أكبر عيوب الكلام ولا يكون ما بين ذلك حشو يستغني عنه ويتم الكلام دونه »[2].

ولعلّ نصّ الحاتمي الذي ذكره صاحب العمدة أقرب النّصوص التّراثية لمفهوم الوحدة العضويّة بمعناها المعاصر؛ إذ يقول بأنّ « القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهةَ تَتَخَوَّن محاسنه، وتُعْفى معالم جماله، ووجدت حذّاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون من مثل هذه الحال احتراسًا يحميهم من شوائب النقصان، ويقف بهم على مَحَجَّة الإحسان »[3]. فالقصيدة، إذن، قيمة أدبية حيّة، لا سبيل إلى الفصل بين أجزائها؛ فمثلها مثل الإنسان في اتصال أعضائه، ولا يكون الإنسان سويّا، مستقيم الخلقة، إلّا إذا كان كلّ عضو من أعضاء جسمه قد وُجِد في مكانه الطّبيعي، وأي تغيير في أماكن الأعضاء الجسدية يحدث اضطرابا وتشويها لمنظر الإنسان، وحقيقة بنيانه. والأمر كذلك بالنّسبة للقصيدة؛ إذ إنّها « تولد ولادة طبيعية، وتنمو نموا طبيعيا، وتتدرّج حسب الإحساسات والخواطر التي تشتمل عليها من بدايتها إلى نهايتها، تكون عملا فنيا خلقه صاحبه في أحسن تقويم »[1].

وبهذا يمكن، إذن، القول إنّ النّقاد العرب القدامى قد تفطّنوا إلى قضية الوحدة العضوية ونادوا إلى توفّرها في القصيدة العربية. ومن بينهم القاضي الجرجاني الذي كان ينظر إلى العمل الأدبي ككل متجانس ـــ كما أسلفت الذّكر ـــ؛ بحيث يطلب من الشّاعر أن يحسن استهلاله وتخلّصه، وخاتمته، وأن تجيء قصيدته متناسبة الأبيات، مستوية الأطراف، يلائم بعضها بعضا أي أنّه تحدّث عمّا يعرف بـ(التحام أجزاء النّظم والتئامها) لدى المرزوقي الذي يرى أنّ الشّعر دفقات شعورية تتوالى وتترابط، حتّى تكون القصيدة في بنيتها، وانسجام أبياتها، وتوالي مضامينها وتتابع الصّور فيها كالبيت المفرد، ويكون البيت المفرد في حسن استواء نظمه، وانسجام ألفاظه كالكلمة الواحدة في تتابع حروفها تتابعا صوتيا، يتولّد عنه جرس رقيق عذب، يلذّ السّمع ويطرب النّفس.

---

2 – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 160.

3 – ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج 2، ص 117.

1 – فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي: الشعر والشاعر، ص 239.

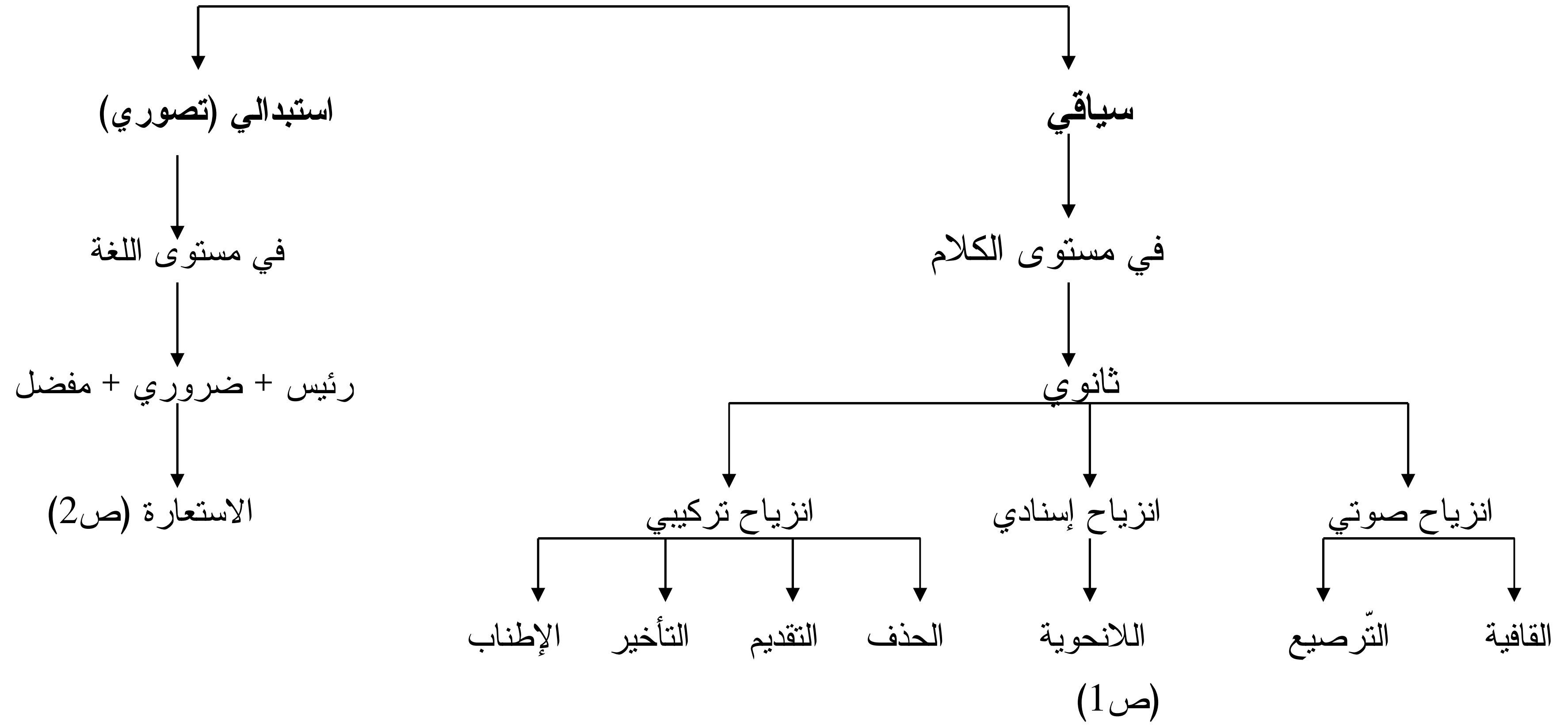
وبعد كلّ ما تمّ ذكره، يمكن التّمثيل للقضايا الشّعرية في كتاب(الوساطة) بالخطّاطة الآتية:

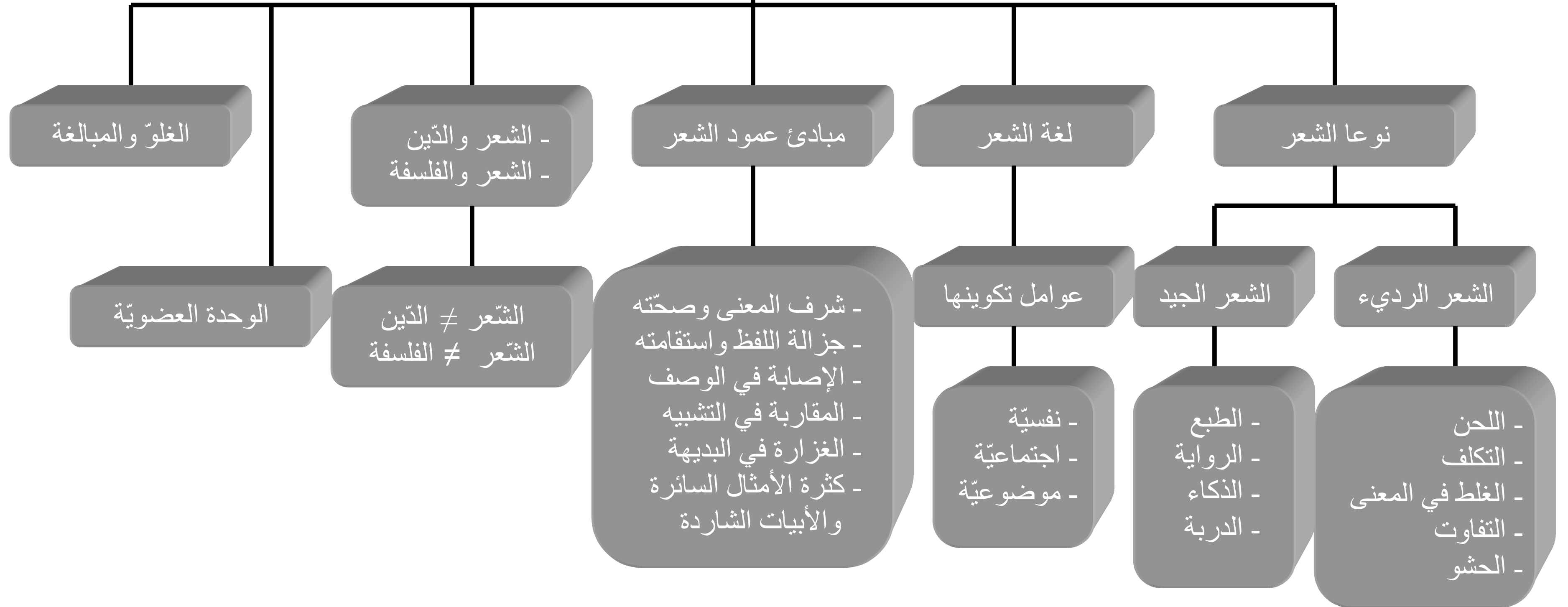
كانت هذه هي أهمّ قضايا الشّعرية التي تناولها القاضي الجرجاني في كتابه، عرض من خلالها نظرته الخاصة إلى الشّعر العربي القديم والمحدث، بعيدا عن تعنّت العلماء من اللّغويين والرّواة خاصة للشّعر القديم، وتفضيلهم إياه على كلّ محدث، دون نظر إلى الشّعر في ذاته، إذا كان جيِّدا أو غير جيّد، ودون نظر إلى الشّاعر أجاد أو أخطأ. فقد كان لصاحب الوساطة شخصية علمية مستقلة، واتّجاها نقديا خاصا يتبنى فيه الموضوعية والإنصاف. حيث أفاد من الآراء والمقولات أو المبادئ النّقدية التي كانت معروفة في عصره، واستطاع أن يستوعبها جميعها ويتمثّلها، ويصوغ منها نظريته الخاصة التي لا تقوم على تمجيد القديم، والانتصار للأوائل والتّحامل على المحدث ككثير من النّقاد وعلماء اللّغة؛ وإنّما تتجرّد من الذّاتية والتّعصب والهوى وتقف أمام الحسن والقبيح، وتكشف عن سمات كلّ منهما بغض النّظر عن شخصية صاحبه أو عصره.

ثم إنّه فضلا عن ذلك لم يهدف من دراسته للشّعر إلى تفضيله وتمييزه عن النّثر، كما إنّه لم يعمد إلى الموازنة بين الفنّين، وإظهار سمات كلّ منهما على حدى، من أجل التّأكيد على تفوق المنظوم على المنثور مثلما فعل غيره؛ بل إنّنا نجده، في أكثر من موضع، يساوي بينهما، وذلك حين يشترط للنّثر ما يشترطه للشّعر. وفي المقابل، نجده قد اقتصر على معالجة القضايا الجوهرية في نقد الشّعر، وهي في معظمها القضايا التي تناولها خصوم أبي الطيب المتنبي للإطاحة بهذا الأخير. لكن هذا لا يعني أنّه اجترّ إنتاج غيره من النّقاد؛ وإنّما اعتمد بعض الآراء

التي وضعت قبل زمانه، وحاول ترسيخها بالتّوضيح، والشّرح، والتّوسعة، والتّدقيق في التّفصيلات. فقد استطاع أن يؤطر آراء الذين أتوا قبله وعاصروه، وأن يهذّبها، ويطبعها بطابعه الخاص، ويصبّها في نظرية متكاملة وممنهجة من خلال كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه).

ولكن إذا كان الشّعر فنّا لفظيا، والشّعرية لا تتّخذ اللّغة عامة موضوعا لها، بل تقتصر على شكل من أشكال استعمالاتها الخاصّة، أي صناعة الكلمات، و(الصّناعة) مصطلح شائع في الشّعرية العربية القديمة ـــــــــ كما تمّت الإشارة إلى ذلك سابقا ـــــــــ ومجال بحثه هو الصّور الشّعرية (البلاغية والبيانية)، فهل اعتنى القدامى بالتّصوير البياني؟ وهل أدركوا أهميته في صياغة التّجربة الإبداعية؟ ثمّ إنّه فضلا عن ذلك هل من الممكن أن نجد ظلالا لدراسات المحدثين في هذا الشّأن في النّقد العربي القديم عامة، وفي كتاب (الوساطة) خاصة؟


الانزياح
سياقي
استبدالي (تصوري)
في مستوى الكلام
في مستوى اللغة
ثانوي
رئيس + ضروري + مفضل
انزياح صوتي
انزياح إسنادي
انزياح تركيبي
الاستعارة (ص2)
القافية
التّرصيع
اللانحوية
الحذف
التقديم
التأخير
الإطناب
(ص1)


الشّعرية في كتاب (الوساطة)
نوعا الشعر
لغة الشعر
مبادئ عمود الشعر
- الشعر والدّين
- الشعر والفلسفة
الغلوّ والمبالغة
الشعر الرديء
- اللحن
- التكلف
- الغلط في المعنى
- التفاوت
- الحشو
الشعر الجيد
- الطبع
- الرواية
- الذكاء
- الدربة
عوامل تكوينها
- نفسيّة
- اجتماعيّة
- موضوعيّة
- شرف المعنى وصحّته
- جزالة اللفظ واستقامته
- الإصابة في الوصف
- المقاربة في التشبيه
- الغزارة في البديهة
- كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة
الشّعر ≠ الدّين
الشّعر ≠ الفلسفة
الوحدة العضويّة

الفصل الثّالث:

الصّورة الشّعرية في الدِّراسات الحديثة وفي الموروث النّقدي والبلاغي

1- الصّورة الشِّعرية في الدِّراسات الحديثة

1-1- مفهوم الصّورة وأهميتها

1-2- الأشكال البلاغية للصّورة الشّعرية

1-3- نوعا الصّورة ووظيفتها

2- الصّورة الشّعرية في الموروث النّقدي والبلاغي

2-1- الصّورة: حضور المفهوم وغياب المصطلح

2-2- التّشبيه: ملك الصّور البيانية

2-3- الاستعارة وخرق العادة المعتادة

2-4- أهمية الصّورة ووظائفها

3- الصّورة الشّعرية في كتاب (الوساطة)

3-1- المقاربة في التّشبيه

3-2- دمج الوصف والتّمثيل بالتّشبيه

3-3- نوعا التّشبيه وأغراضه

3-4- التّفاعل بين طرفي التّشبيه

3-5- مفهوم الاستعارة ومكانتها

3-6- شروط الاستعارة

1- الصّورة الشّعرية في الدّراسات الحديثة

1-1- مفهوم الصّورة وأهميتها:

تحتلّ الصّورة الشّعرية مكانة مهمّة في الدّراسات النّقدية والبلاغية الحديثة، من حيث مجال البحث والاهتمام بتحديد ماهيتها، ووظيفتها في العمل الأدبي. ويرجع هذا الاهتمام إلى كون الصّورة ركنا رئيسا من أركان هذا الأخير ـــــ أي العمل الأدبي ـــــ؛ فهي لبّه الذي يتميّز به، وجوهره الدّائم والثّابت. كما إنّها وسيلة الأديب الأولى التي يستعين بها في صياغة تجربته الإبداعية، وأداة النّاقد المثلى التي يتوسّل بها في الحكم على أصالة الأعمال الأدبية، وصدق التّجربة الفنّية.

لقد أورد أمبرتو إيكو، في كتابه (السّيميائية وفلسفة اللّغة)، إحصاء لبعض دارسي الصّورة وبالأخص الاستعارة، أثبت فيه وجود ما يقارب ثلاثة آلاف عنوان إلى حدود سنة 1971م. حيث لا يوجد ـــــ حسبه ـــــ كاتب يكتب في العلوم الإنسانية الأشدّ اختلافا لم يخصّص لهذا الموضوع على الأقل صفحة [1]. وهذا الاهتمام المتّصل بالصّورة الشّعرية في تزايد مستمرّ، ومردّه إلى أنّ هذه الأخيرة « أحد مقوّمات التواصل الرئيسية وأنها أبرز ما يتوسل به الإنسان من أداة للتعبير عن حاجاته وربط صلات بغيره. ومن طريقها ينظم جزء هام من خطاب الحياة اليومية وتصورات الإنسان في تعامله مع المحيط »[(2)]. وبناء على هذا، تكون الصّورة جانبا هامّا من جوانب اشتغال اللّغة لا بدّ من العناية به، وتسليط الضّوء عليه، حتّى تكتمل دراسة أيّ عمل أدبي.

أما مصطلح (الصّورة)، فقد أسهمت في تطويره عدّة علوم كالفلسفة، وعلم النّفس، وعلم الجمال، وعلوم الأدب. حيث « اتسع مفهومه وكثرت تعقيداته نتيجة لهذا التوسع، واختلاف التأتي له بين الاتجاهات الفنية المختلفة، والمناهج العلمية المتعددة، وفي المراحل التاريخية المتعاقبة»[(3)]. ولهذا السّبب نجد فرانسوا مورو، في كتابه (البلاغة: المدخل لدراسة الصور

---

1 – ينظر: أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت 2005م، ص 233.

2 – محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي للنشر والتّوزيع/ كلية الآداب والعلوم الإنسانية – سوسة، ط 1، تونس 1988م، ص 626.

3 – علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط 3، بيروت 1983م، ص 15.

البيانية)، يدعو عالم الأسلوب إلى استعمال كلمة (صـورة) بحـذر وضـبط دقيقـين؛ لأنّهـا ـــــ حسبه ـــــ غامضة وغير دقيقة في نفس الآن [1].

يذهب أكثر الدّارسين إلى أنّ الصّورة الشّعرية، بوصفها مصطلحا نقديا حديثا، قد ظهرت في ظلّ المذهب الرّومانسي، ومع نظرية كولردج في الخيال تحديدا. والخيال ـــــ حسب هذا الأخير ـــــ هو « تلك القوة التركيبية السحرية التي تكشف لنا عـن ذاتهـا فـي التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة... بين الإحسـاس بالجـدة والرؤيـة المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة بين حالة غير عادية من الانفعال ودرجة عاليـة مـن النظام، بين الحكم المتيقظ أبدا وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفعال العميق »[2].

ويقسّم كولردج الخيال إلى نوعين: أوّل وثانٍ، ويريد بالأوّل الخيال الذي يشـترك فيـه النّاس جميعا، والذي يسيطر على الشّعراء الموهوبين فقط؛ لأنّه نوع من الذّاكرة المتحرّرة مـن قيود الزّمان والمكان، يعتمد على قانون التّداعي. أما الثّاني، فهو الخيال الشّعري الذي يخـصّ الشّعراء العباقرة دون سواهم، ومنه يأتي التميّز والخصوصية المصاحبان لشعر الأفـذاذ؛ لأنّـه القوّة الفاعلة في الخلق الشّعري. وما الصّورة إلّا أداة لهذا « الخيال، ووسيلته، ومادتـه الهامـة التي يمارس بها، ومن خلالها فاعليته ونشاطه »[3]. إنّها تشكيل لغوي يكوِّنها خيال المبدع مـن معطيات متعدّدة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها. أو بعبارة أخرى هي طريقة في الكلام، إنّها عدول عن قانون اللّغة العادية وتجاوز لحدودها الوضعية المعهودة، وخرق لمنطقهـا الـواقعي المتعارف عليه، وانحراف عن النّماذج والتّصوّرات المعرفية القائمة في أذهان مسـتعملي هـذه اللّغة، وأنّها محكومة بعمليات تنتقل بمقتضاها، من نظام معرفي مألوف إلى نظام آخر يبعد، إن كثيرا أو قليلا عن النّظام الأوّل. ويستتبع ذلك أنّ الصّورة تثير الدّهشة والاستغراب فينا، وتربك معارفنا، وتحدث صدعا في نماذج تفكيرنا المتداولة، وتغيّر نظرنا إلى الأشياء، وتجبرنا علـى إعادة النّظر فيها. وهذا ما عبّر عنه شلوفسكي قائلا بأنّ « مهمة الفنان محاربة... الروتين الآلي بنزع الأشياء من إطارها المألوف وتجميع العناصر المختلفة على غير انتظـار؛ ولـذلك فـإن الشاعر يعمد إلى كسر القوالب "الأكليشيهات" اللغوية ليجبرنا على تجديد تلقينا للأشياء من خلال

1 – ينظر: فرانسوا مورو، البلاغة: المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة محمد الولي وعائشة جرير، أفريقيا الشرق، ط 2، الدار البيضاء/ بيروت 2003م، ص 15.

2 – ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص 297، 298.

3 – جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، ط 1، القاهرة 1973م، ص 14.

التحوّل المجازي، وهذه هي عملية التشويه الخلاقة التي تعيد لنا حدة التصور بعد أن تلثمها العادة، ونكتشف كثافة العالم بعد أن يفرغه الروتين »[1]. وما الصّورة إلّا أداة هذا الفنّان، ووسيلته في تجاوز المألوف وخرق العادة.

اكتسب مصطلح (الصّورة) ــــــــــ إلى جانب المفهوم القديم له ــــــــــ دلالات جديدة عبر التّاريخ حصرها النّقاد فيما يأتي:

- الصّورة بوصفها نتاجا لعمل الذّهن الإنساني، أو **(الصّورة الذّهنية)**، وهذه الدّلالة منبثقة من الدّراسات السّيكولوجية التي فتح فرويد أبوابها بمباحثه عن العقل الباطني، متّجهة في هذا اتّجاها سلوكيا؛ من حيث هي نتيجة لدينامية الذّهن الإنساني في تأثّره بالعمل الفنّي وفهمه له. أي يكون التّركيز في هذه الدّلالة موجّها نحو ما يحدث في ذهن القارئ، أو بعبارة أخرى يُعنى هذا النّوع من الصّور بالاستجابة التي تولّدها الصّورة في ذهن القارئ. وبما أنّ الغاية التي يهدف إليها الشّاعر هي نقل تجربته لهذا الأخير، فإنّه يستمد مادة صوره من الواقع الحسّي، أي من عمل الحواس الخمسة؛ لأنّ الحسّ « يقوي فاعلية الصورة المدركة، بل إنه المادة الخام التي تعتمد على إمكانية التوافق بين المدركات الخارجية، وارتباطها بالقيمة النفسية »[2]. وتبعا لهذا، تصنّف الصّورة بحسب مادتها إلى صور بصرية، وسمعية، وشمية وذوقية، ولمسية، ويضاف إليها الصّور الحركية والعضوية. وقد تشترك أكثر من حاسة في تكوين صورة معيّنة، مما يعرف بالصّورة المتكاملة. لكن تحسن الإشارة إلى أنّ اعتماد الصّورة على الحسّية لا يعني أنّها تسجيل فوتوغرافي للطّبيعة، أو محاكاتها؛ فالشّاعر لا ينقل الأشياء كما هي نقلا آليا، وإنّما يخضعها لتشكيله، أي وفق تصوّره وتمثّلها له، فتأتي الصّورة لفكرته هو، وليس صورة لذاتها.

- الصّورة بوصفها نمطا يجسّد رؤية رمزية، أو **(الصّورة الرّامزة)**. وتشترك هذه الدّلالة مع الدّلالة السّابقة في كونها نتاج مباحث الدّراسات النّفسية؛ فالرّمز، عند فرويد، وسيلة أشبه بالقناع، يعبر بها الأديب عن رغباته التي تنبع من غرائزه العديدة، والتي لا يستطيع تحقيقها على أرض الواقع، نظرا لوجود الرّقيب والقانون الأخلاقي، أو ما يسميه بـ(الأنا

1 – صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 83.

2 – عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عَمان 1998م، ص 320.

الأعلى). أما يونغ، فهو يرى أنّ الرّمز « وسيلة إدراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد أي معادل لفظي، هو بديل من شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته »[1]. ويشتقّ ـــــــــ حسبه ـــــــــ من اللاّشعور الجمعي، ومن ثمّ ترتبط الصّورة الرّامزة بما توارثه العقل الإنساني من شعائر وأساطير؛ حيث إنّ هناك نماذج عليا، وصور بدائية توارثتها الأجيال من السّلف، وهذه الصّور قد اختزت في الذّاكرة الكبرى نتيجة تكرّرها لمرّات عديدة، مما جعلها تصبح أنماطا لدى الشّاعر، أو شعراء عصر معين. فإنّ ذكر أيّ واحدة منها يستدعي في الذّهن بقية الصّور التي تدخل في نمط واحد، وهذا ما يجعلها أشبه بالرّمز لذلك سمِّيت بالصّورة الرّامزة.

يهتمّ التّحليل بتحديد وظيفة الصّور المتكرّرة في القصيدة، والتي تعرف بـــ « عناقيد الصّور »[2]. باعتبار هذه الأخيرة بمثابة لوازم نغمية، ووسائل بنائية، ورموز تكشف عن دلالة القصيدة، وما تشير إليه. كما يهتم التّحليل بفحص العلاقة بين أنماط صور الشّاعر ككل، وبين الأنماط المتشابهة لها في الشّعائر والأساطير؛ لأنّ ذلك يساعد على الكشف على المعاني العميقة التي توحي إليها القصيدة.

- الصّورة بوصفها مجازا، أو (**الصّورة المجازية**). وتنطوي تحت هذه الدّلالة جميع التّعابير والطّرق الكلامية البعيدة عن المعتاد والمألوف، أي الأساليب غير الحقيقية، من استعارة وكناية، ومجاز مرسل، وتشبيه. وهذه هي الدّلالة القديمة الموروثة للصّورة الشّعرية، والتي سيتمّ التّركيز عليها في هذا الفصل؛ لأنّها الدّلالة نفسها الشّائعة في الكتب النّقدية والبلاغية العربية، ومن ثمّ إمكانية ملاحظة نقاط الالتقاء والاختلاف بين الدّلالتين: القديمة والحديثة.

1-2- الأشكال البلاغية للصّورة الشّعرية:

يذهب بعض البلاغيين في الدّراسات الحديثة إلى أنّ الأشكال البلاغية طرق في الكلام تختلف عن غيرها « بخواص تجعلها أكثر حيوية ونبلا، وألطف من طرق الكلام الأخرى التي

1 – مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت د ت، ص 153.

2 – علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها، ص 28.

تؤدي نفس المحتوى الفكري بدون ذلك التعديل الخاص »[3]. فالتّعديل، إذن، تبعا لهذا المفهوم، هو الذي يميّز هذه الأشكال ويجعلها مجازات، وهو نفسه الانزياح الذي تحدث عنه كوهين في (بناء لغة الشّعر). إنّه خلق رؤى مختلفة من عالم واحد، أو خلق أشياء غير عادية أو غير مألوفة من عناصر لغوية مألوفة، سواء عن طريق تغيير المعاني المعجمية لهذه العناصر، أو عن طريق الاستعانة بأدوات تقنية لغوية خاصة لا تدلّ على المعنى دلالة صريحة مباشرة، وإنّما توحي به وتشير إليه، أو تنقله وتزيحه عن شكله العادي المألوف، وتكسبه وضعا أو شكلا جديدا. وهكذا تنقل الألفاظ العادية من دلالاتها المألوفة أو المعتادة إلى دلالات جديدة مختلفة ومتعدِّدة [1].

إنّ المتتبّع لتاريخ الدّراسات اللّغوية والبلاغية في الفكر الغربي، منذ أرسطو إلى غاية مطلع القرن العشرين، يلاحظ أنّ علم البيان، ودراسة الصّور الشّعرية شغلت حيّزا كبيرا من اهتمام العلماء والدّارسين ـــــ كما أسلفت الذّكر ـــــ إلّا أنّ هذا الاهتمام سرعان ما تراجع واضمحل مع ظهور اللّسانيات في مطلع القرن العشرين على يدي دي سوسير؛ حيث « كان للظلال التي غطّى بها التيار اللساني العلوم البلاغية التقليدية آنذاك أن انكفأت الدراسات الأسلوبية والبلاغية، ولم يعد الدارسون المحدثون يتكلمون عن الصور البيانية وغيرها إلا من قبيل الصّدف، أو حتى في مجال الاستهزاء والسخرية »[2].

ولكن الصّور البيانية لم تلبث أن استعادت اهتمام الباحثين، في المنتصف الثّاني من القرن العشرين، مع تطوّر مباحث الشّعرية؛ ذلك أنّ الصّورة إحدى عناصر هذه الشّعرية، بل إنّها جوهر فنّ الشّعر، حيث إنّه « ليس ثمة شعر دون صور فنية، الصورة في الشعر كالشمس في الحياة»[3]. ضرورية لا يمكن الاستغناء عنها، أو تصوّر الوجود من دونها؛ بل هي الوجود ذاته وغيابها يعني الفناء والعدم.

---

3 – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 138.

1 – ينظر: يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1987م، ص 20.

2 – بسام بركة، التحليل الدلالي للصور البيانية عند ميشال لوغوارن، مقالة في مجلة الفجر العربي المعاصر، العدد 48، 49، مركز الإنماء القومي، بيروت/ باريس 1988م، ص 25.

3 – عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية: القدامة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء/ بيروت 1997م، ص 13.

إنّ من بين الوسائل الحيوية الفاعلة التي يلجأ إليها الشّاعر، من أجل نحت لغته الجديدة وبناء صوره الشّعرية، وابتكار سياقاته وصيغه الخاصّة، واختراع كلماته وتلوينها وتوسيع نطاقها تلك الطّرق البلاغية التي تجعل من عناصر اللّغة وصيغها الموضوعة نفسها مادة مرنة، متطورة دائمة التّجدّد والتّلوّن، حيث « تستثمر كل شحناتها الدلالية الكامنة فيها، وتخلق لرموزها وعلاقاتها القائمة أبعادا إشارية موحية، وأضواء ممتدة مشعّة، موازية في اتساعها وانطلاقها وتحررها لمعاني الشاعر، وأحاسيسه، ورؤاه وانفعالاته وأفكاره »(4). فبوساطة هذه الطّرق البلاغية، إذن، يطوّع الشّاعر اللّغة، ويخصبها، ويخضعها لنظامه الخاص، حيث يلبسها أثوابا جديدة غير مألوفة، وغير معروفة من ذي قبل.

ولهذه البلاغة التي يستثمر الشّاعر إمكانياتها وطاقاتها الفيّاضة طرقها المتعدّدة، وفنونها المختلفة. إلّا أنّ « الكثير من هذه الطرق والوسائل والفنون تقوم في توسعها وفي إنجاز التواصل اللفظي ونواحي التجسيد والتمثيل والإيحاء الشعري التي يسعى الشاعر لاستغلالها على أساس لغوي وفني حيوي بارز متميز، وذلك هو (المجاز) »(1). والمجاز يعني إزالة العنصر اللّفظي عن موضعه الأصلي المعروف في أصل اللّغة، والانتقال به إلى موضع آخر جديد غير معروف. أو هو، بإيجاز، عدول وخروج على اللّغة الأصل.

وتبعا لهذا المفهوم، يكون الانحراف أحد أهمّ مقوّمات الصّورة الشّعرية، لاعتبار هذه الأخيرة إحدى طرق البلاغة المهمّة، التي يتوسلها الشّاعر لخلق لغته الخاصة. وهذا الانحراف « ليس عملية باطلة ولا اعتباطية وإنما يتطلب كفاءة تتحوّل بمقتضاها وظيفة اللغة من الاستعمال المباشر العادي إلى مستوى غير مباشر وغير عادي »(2).

ومهما يكن من أمر، فإنّ أهمّ طرق البلاغة التي تندرج تحت مسمى المجاز في الدّراسات الحديثة هي: الاستعارة، والتّشبيه، والمجاز المرسل، والكناية، وتعرف بتسمية (محسنات) أو (أشكال)، وهما ترجمتان للمصطلح الأجنبي Figures، وهذه المحسنات/الأشكال قد تقوم على علاقة المشابهة بين طرفي الصّورة كالاستعارة والتّشبيه، كما قد تقوم على علاقة التّجاور أو المجاورة كالكناية والمجاز المرسل.

---

4 – أحمد محمد معتوق، اللغة العليا: دراسات نقدية في لغة الشعر، ص 96.

1 – أحمد محمد معتوق، اللغة العليا: دراسات نقدية في لغة الشعر، ص 96.

2 – محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ص 631.

1-2-1- الاستعارة:

تعتبر الصّورة البيانية جوهر العملية الشّعرية ـــــــــــ كما ذكر آنفا ــــــــــــــ، وقد عبّر عن هذه الحقيقة كثير من الشّعراء والبلاغيين المحدثين على حدٍّ سواء، « وجوهر الجوهر الاستعارة »[3]. ذلك أنّ « كل ما عدا الاستعارة من خواص الشعر يتغير، من مثل مادة الشعر، وألفاظه، ولغته، ووزنه واتجاهاته الفكرية، ولكن الاستعارة تظل مبدأ جوهريا، وبرهانا جليا على نبوغ الشاعر »[4]، وعلامة على عبقريته، ودليلا على قدرته على التّلاعب بالألفاظ. ولعلّ هذا ما جعل جون كوهين يعتبر الشّعر مجازا، وبالتّحديد استعارة، ذلك أنّ الاستعارة ــــــ في منظوره النّقدي ــــــ الانزياح الرّئيس والضّروري، والمفضل، كما أشير إلى ذلك سابقا.

من هنا تتّضح لنا المكانة الرّفيعة التي تحتلّها الاستعارة من المجازات الأخرى؛ فهي الأحسن والأفضل على الإطلاق. فقد كانت الهدف الرّئيس، والمادة الأساسية في الدِّراسات البلاغية، حتّى إنّها اكتسبت لقب (ملكة الصّور البيانية)؛ لما لها من دور في التّراكيب الشّعرية ومن دلالة على الإبداع الفنّي، إنّها الشّكل البلاغي (الأمّ) الذي تتفرّع عنه، وتقاس عليه بقية الأشكال، أو بعبارة أخرى، اعتُبرت الاستعارة « جنسا تكون منه جميع الصور البيانية الأخرى أنواعا »[1]. ــــــــــ وهكذا كان الأمر بالنّسبة لأرسطو وكثير من المؤلّفين ــــــــــــ. إنّها جزء لا يتجزّأ من النّسق، وهي ليست حلية تضاف إلى التّعبير من الخارج التّعبير، أو عنصرا إضافيا يمكن الاستغناء عنه، أو تجنّبه في العملية الإبداعية؛ وإنّما هي « مبدأ الحياة في الشعر، وهي المحك الرئيسي للشاعر »[2]. بل وأكثر من ذلك؛ فهي لا تقتصر على اللغة فحسب، وإنّما « هي حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية... توجد في تفكيرنا، وفي الأعمال

---

3 – محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء/ بيروت 2005م، ص 211.

4 – مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 124.

1 – أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ص 234.

2 – أحمد عبد السّيد الصاوي، فن الاستعارة: دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي، الهيئة العامة للكتاب، الإسكندرية 1979م، ص 246.

التي نقوم بها. إن النسق التصوري العادي الذي يسيِّر تفكيرنا وسلوكنا لـه طبيعـة اسـتعارية بالأساس »[3].

إنّ الاستعارة في أبسط تعاريفها تشبيه مختصر، يذكر فيه المشبّه به، ويترك المشبّه. أو بعبارة أخرى هي تشبيه فقد بعضا من أركانه، وهذا هو التّعريف الشّائع في البلاغـة القديمـة، والذي لا يزال الأسلوبيون المحدثون يتداولونه، حيث إنّهم ينظرون إليها على أنها علاقة لغويـة تقوم على المقارنة، شأنها في ذلك شأن التّشبيه. إلّا أنّ هناك من الدّارسين المحدثين من يرفض فكرة كون الاستعارة مجرّد تشبيه، نظرا لوجود فارق كبير بـين المجـازين ــــــــــ أي الاستعارة والتّشبيه ــــــــــ ومن بين هؤلاء نجد ميشال لوغوارن الذي يرى أنّه في التّشبيه لا يوجد تحوّل في الكلمات؛ فهذه الأخيرة تحتفظ بمضمونها الدّلالي، ولا تفقده، فهي لا تدلّ على شيء آخر مختلف عما تدلّ عليه في التّشبيه، أو بعبارة أخرى لا يضير التّشبيه بصفاء الجملـة العلمية. أي أنّه لا يحقق أيّة منافرة دلالية، أو انحراف عن السنن المعجمي[1]. مـن ثـمّ يكـون التّشبيه محسن الفكر على عكس الاستعارة التي تحول « كلمة عادية مليئة بالعناصـر الدلاليـة العامة إلى صورة فريدة تكتسب قوة التخييل وسـحر المفاجـأة »[2]. أي أنّ التّنـافر الـدّلالي ضروري فيها، ولا تكون هناك صورة إلّا إذا وجد هذا التّنافر، ولهذا السّبب قيل إنّ الاسـتعارة محسن الكلمة. وكذلك ألبير هنري الذي يرى الاستعارة تنزع إلى الاختزال الموحّد. إنّها توهم بالاختزال في وحدة. وعلى العكس من ذلك، فمجرّد تحقّق التشبيه يجعلنا نشاهد مواجهـة بين مفهومين، مواجهة تدوم وتفرض نفسها على الجميع كما هي. إنّنا نكون أمام مفهومين، (أو أمام سلستين من المفاهيم، مقربين أو ثابتين منعزلين أحدهما عن الآخر) أن شخصية كل واحـد منهما تظل متميزة وتامة »[3]. وتبعا لهذا يمكن القول بأنّ أهمّ ما يميّز الاستعارة هو الاختصار، والمرونة، والمباشرة، والدّينامية من جهة، والتّطابق التّام بين طرفين مختلفين من جهة أخـرى. لكن هذه المطابقة ليست حقيقية، بل مطابق خيالية، تهدف إلى الإقناع، وتحريك الشّعور، وخلق ردّة الفعل عند المتلقي، أي بكلمة مختصرة، إلى (التّخييل) الذي يعـدّه البلاغيـون والفلاسـفة

---

3 – جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد الحميد جحفة، دار توبقال للنشـر، ط 1، الدار البيضاء 1996م، ص 21– 23.

1 – ينظـر: Michel le Guern, Sémantique de la métaphore et de la métonymie, édition Larousse, Paris 1973, p 56.

2 – بسام بركة، التحليل الدلالي للصور البيانية عند ميشال لوغوارن، ص 30.

3 – فرانسوا مورو، البلاغة: المدخل لدراسة الصور البيانية، ص 25، 26.

المسلمين أساس الشّعر، وجوهره، وغايته. وقد عبر إ أ ريتشاردز عن هذه الفكرة قائلا بأنّ الاستعارة هي « الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل، وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع »(4). وهذه هي الطبيعة العميقة للاستعارة.

تعمل الاستعارة حسب لوغوارن على المحور الاستبدالي، فهي تأتي غريبة عن المنظومة الدّلالية للجملة. وينطلق لوغوارن في تفكيره هذا من الدّراسات اللّسانية الحديثة، تحديدا من حديث دي سوسير عن محورين كلاميين: المحور الاستبدالي الذي يعكس العلاقات بين الوحدات اللّغوية من حيث هي وحدات تنتمي إلى اللّسان، وتقوم بوظيفة لغوية مشتركة، وتستطيع بالتّالي أن يحلّ بعضها محل البعض الآخر في السّياق ذاته. والمحور السّياقي الذي تنتظم عليه الوحدات اللّغوية في مقاطع وكلمات وجمل. والعلاقات بين هذه الوحدات علاقات تضاد وتنافر على المحور الأوّل وعلاقات تمايز ومفارقة على المحور الثّاني[5]. وكذلك من نظرية رومان جاكوبسون وملاحظاته الخاصّة بمرض العيّ أو الآفيسيا Aphasie (وهو فقد جزئي للمقدرة على الكلام)، حيث إنّه أرجع هذا المرض إلى وجود خلل إمّا في مستوى محور التّرابط، ويتجلى ذلك في عدم المقدرة على التّنسيق والتّرابط، أو في مستوى محور الاستبدال نظرا لضعف المقدرة على الانتقاء والإبدال، حيث يقول إنّ « كل شكل من أشكال الاضطراب الناتج عن مرض الآفيسيا/العيّ يقوم على ضعف معيّن، تتفاوت درجة حدّته، يصيب إمّا المقدرة وعلى الاختيار/الانتقاء والإبدال، أو المقدرة على التّنسيق والتّرابط. ففي الحال الأولى، يطرأ تلف في عمليات ما وراء اللغة ، بينما تصاب في الحال الثانية القدرة على الحفاظ على نظام الوحدات اللغوية. وتكون علاقة المشابهة محذوفة/مفقودة في النمط الأول، وعلاقة المجاورة في النمط الثاني. والاستعارة يستحيل وجودها في اضطراب المشابهة، كما يستحيل وجود الكناية/المجاز المرسل في اضطراب المجاورة »(1). وإذا جمعنا بين النّظريتين وجدنا أنّ الانتقاء والاستبدال يقعان على محور واحد وهو المحور الاستبدالي، وأنّ التّنسيق والدّمج يقعان على المحور الآخر أي المحور السّياقي. فالاستعارة تعمل خاصة على المحور الاستبدالي. إذ

---

4 – ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص 296.

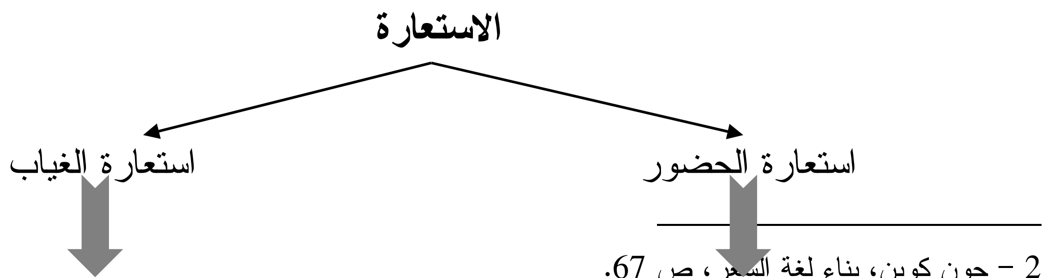
5 – ينظر: Michel le Guern, Sémantique de la métaphore et de la métonymie, p 82.

1 – Roman JACKOBSON, Deux aspects du language et deux types d' aphasies dans (Essais de linguistique générale), édition de Minuit, Paris 1963, p 61.

يستحيل وجودها في اضطراب المشابهة، ولعل هذا ما قصده جون كوهين في قوله بأنّ « الذي يبتدعه الإنسان عندما يخلق استعارة مبتكرة إنما هو الوحدات وليس العلاقة هو يجسد في شكل قديم جوهرا جديدا »[2].

لا يمكن فهم الاستعارة إلّا من خلال السّياق الذي وردت فيه، وشأنها في ذلك شأن كلّ الصّور البيانية، حيث يجب النّظر إليها في إطار مجموعة العلاقات النّاشئة بين الكلمات التي تتشكّل منها، مع ارتباط بعضها ببعض؛ فالقيمة الفنّية للاستعارة إنّما تنبع من رؤيتها رؤية كاملة شاملة من خلال التّركيب الذي انتظمت فيه. فريتشاردز يرى أنّ الاستعارة « ليس فقط تحويلا أو نقلا لفظيا لكلمات معينة، إنما هي كذلك تفاعل بين السياقات المختلفة. على أساس أن النغمة الواحدة في أية قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها ولا خاصيتها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة وأن اللون الذي نراه أمامنا في أية لوحة فنية لا يكتسب صفته سوى من الألوان الأخرى التي تصحبه وتظهر معه... كذلك الحال في الألفاظ؛ فمعنى أي كلمة لا يكمن أن يتحدد إلا على أساس علاقتها بما يجاورها بالألفاظ »[3]. ومن ثمّ لا بدّ من دراسة الاستعارة من خلال البناء الكامل الذي سيقت ضمنه؛ لأنّ الأمر فيها ـــــــ حسبه ريتشاردز ـــــــ لا يتعلّق بعملية إحلال بقدر ما يتّصل بعملية تفاعل.

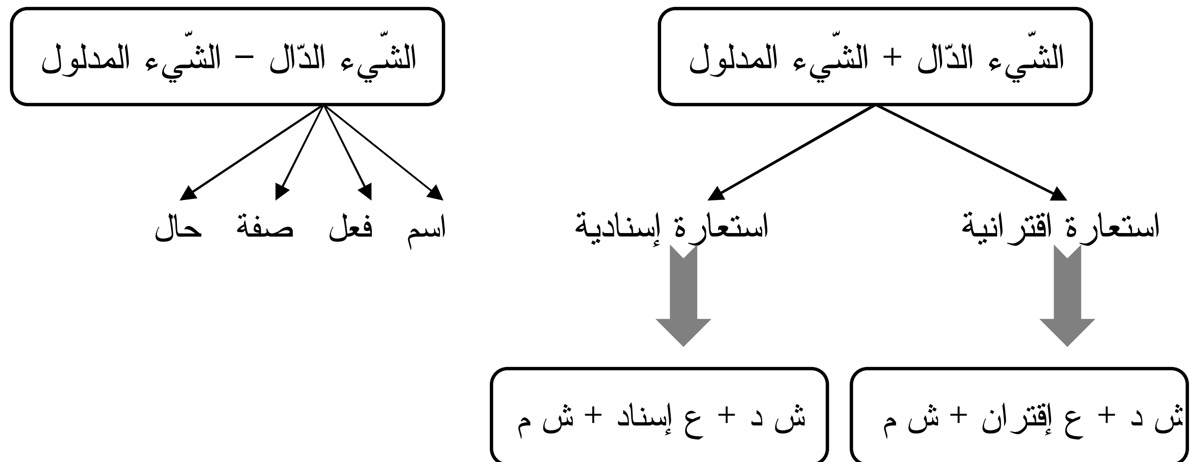
تنقسم الاستعارة إلى عدّة أنواع، وذلك وفقا لاعتبارات معينة. فمن حيث كونها تطابق بين شيئين: الشّيء الدّال والشّيء المدلول، ولا تظهر في العبارة إلّا الشّيء الدّال، فإنّها تنقسم حسب حضور الشّيء المدلول، أو غيابه إلى: استعارة حضور (حيث يكون الطّرفان حاضرين)، واستعارة غياب (حيث يحضر طرف ويغيب طرف آخر). وينقسم هذين النّوعين، بدورهما، إلى تقسيمات أخرى فرعية، عدّدها فرانسوا مورو في كتابه (البلاغة: المدخل لدراسة الصور البيانية)[1] ، والتي يمكن التّمثيل لها بالشّكل الآتي حيث (ش= الشيء، د= الدال، ع= علاقة، م= المدلول):



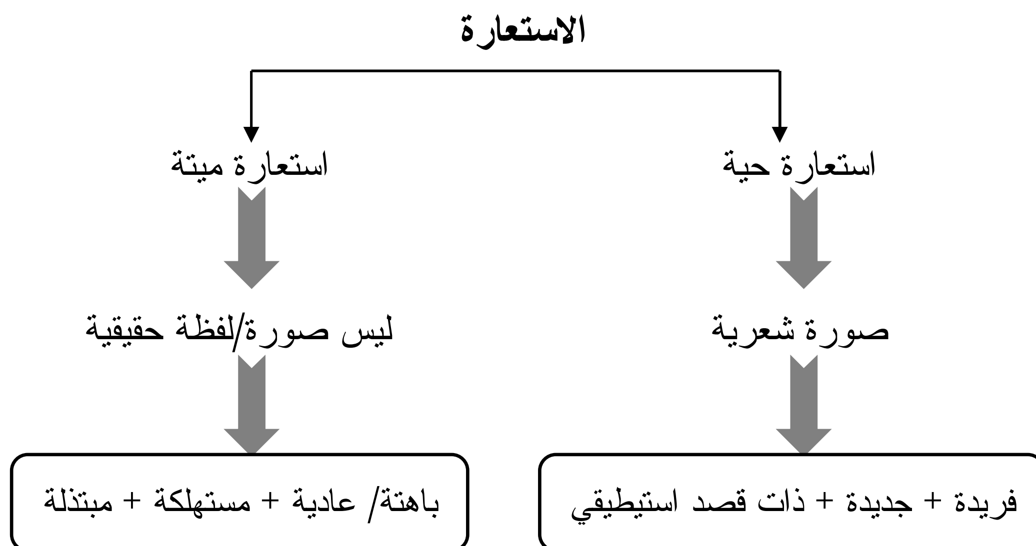
2 – جون كوين، بناء لغة الشعر، ص 67.

3 – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 150، 151.

1 – ينظر: فرانسوا مورو، البلاغة: المدخل لدراسة الصور البيانية، ص 41– 47.



أما من حيث البعد الجمالي، فإنّ الاستعارة، مثل كل الأشكال/المحسنات الأخرى، تنقسم إلى استعارة حيّة واستعارة ميّتة، ويمكن توضيح هذين النّوعين بالخطّاطة الآتية:



يضاف إلى جانب هذه الأنواع المذكورة ــــــــــ الخاصة بالاستعارة ــــــــــ أنواع أخرى ذكرها الكاتبان جورج لايكوف ومارك جونسون في مؤلفيهما (الاستعارات التي نحيا بها)، وهي:

- الاستعارات البنيوية
- الاستعارات الاتجاهية
- الاستعارات الأنطولوجية [1].

1-2-2-التّشبيه:

إنّ كلمة (التّشبيه)، شأنها شأن كلمة (صورة)، هي مصطلح لــه معنـــى واســع وعـــام وغامض في نفس الآن؛ حيث يعوّض في مصطلحات النّحو كلمتين لاتينيتين مختلفتين، وهمـــا: Compario المقارنة و Similitudo التّشبيه. والمقارنة تتّسم بكونها تعتمد على مراعاة عنصر تقديري كمي والتّشبيه يستخدم، عكس ذلك، للتّعبير عن تقويم نوعي. وذلك بأن يقحم خلال بسط القول الكيان أو الشّيء أو الفعل أو الحالة التي تتضمّن بقدر مرتفع، أو بقدر ملحوظ على الأقل، الصّفة Qualité، أو الخاصية التي يقصد إزاءها [2]. كما إنّه في التّشبيه لا يكون لطرفي الصّورة نفس القيمة؛ أي أنّهما غير موضوعين في كفتي نفس الميزان، ذلك أنّه يشترط أن يكــون أحـــد هذين الطّرفين حسّيا، بخلاف الآخر الذي يكون مجرّدا. في حين إنّ العمليـــة المنطقيـــة تضـــع الطّرفين المقارنين على نفس المستوى. ومن ثمّ لا يمكن أن نطلق على المقارنة اسم تشبيه، ولا يمكن اعتبارها صورة. وبناء على هذا، يكون التّشبيه صورة في حالة واحدة، وهي عندما يكون الطّرفان متباعدين؛ لأنّ تقارب هذين الأخيرين يقتل الصّورة، ويجعلها مجرّد كلمات عادية.

ومهما يكن من أمر، فإنّ التّشبيه، في نظر البلاغة التّقليدية، محسن فكر وليس محســـن كلمة، ومن ثمّ ليس مجازا؛ ذلك أنّه لا يحقّق انزياحا، أو انحرافا عن أصل اللّغة، وإنّما تحـــتفظ الكلمات بدلالتها الطّبيعية؛ فهي لا تدلّ على شيء آخر غير ما تدلّ عليه في العادة. وقـــد عبّـــر صبحي البستاني عن هذا الأمر قائلا إنّ الفرق بين التّشبيه والاستعارة يكمن في « أن التشبيه كلّ لفظ يحافظ على معناه ولا يفترض انتقالا في الدلالة بينما في الاستعارة يوجد تطـــابق وتحويـــل حقيقتين على حقيقة واحدة »[1]. ولهذا السّبب استخفّت البلاغة التّقليدية به ـــــــ أي بالتّشبيه ـــــــ وجعلته في مرتبة أدنى من الاستعارة؛ لأنّه، في نظرها، أقل إمتاعا، وأقل جمالا منها من جهة و« لأن الاستعارة اشد مباشرة وأكثر دينامية، في حين أن في التشبيه بعض الحشـــو

---

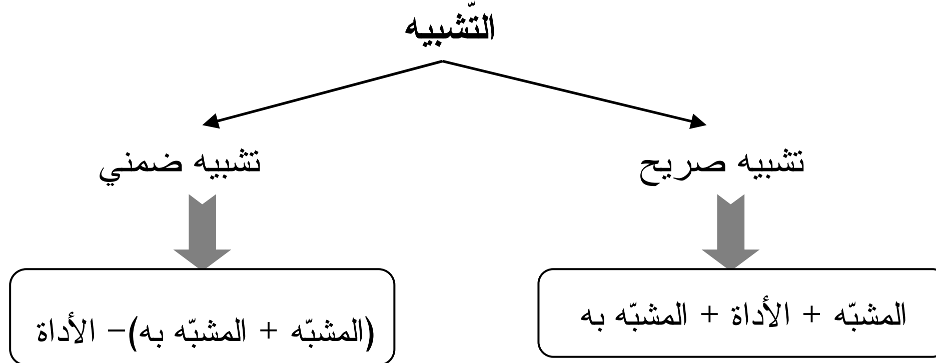
1 – ينظر: جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 29– 51.

2 – ينظر: فرانسوا مورو، البلاغة: المدخل لدراسة الصور البيانية، ص 29.

1 – صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية: الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، بيروت 1986م، ص79.

كما أنه أشد ثباتا. إن الاستعارة هي حاملة للفكر في حين أن التشبيه هو في الغالب مجرّد زخرف لهذا الفكر»[2]. من جهة أخرى.

يتكون التّشبيه من المشّبه والمشبّه به والأداة التي لا يمكن الاستغناء عنها؛ لأنّ وجودها ينفي تطابق الطّرفين من ناحية، ويقسّم التّشبيه إلى نوعين: صريح وضمني من جهة ثانية. ويمكن التّرميز لهذين النّوعين بالشّكل الآتي:



1-2-3- المجاز المرسل:

ينخرط المجاز المرسل في باب (المجاز)، أي في باب الكلمات التي تستعمل لمعنى غير ما وضعت له في الحقيقة، لوجود قرينة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، شأنه في ذلك شأن الاستعارة والتّشبيه. ولكنه يختلف عنهما في كون العلاقة التي تجمع بين الشّيء المدلول والشّيء الدّال هي علاقة مجاورة، وليست علاقة مشابهة كما هو الحال بالنّسبة لهما.

أما مفهومه، فإن البلاغيين الغربيين كانوا غير قادرين إجمالا على تعريفه تعريفا لسانيا متكاملا، رغم إحساسهم بأهميته في عمل اللّغة، وبناء الأسلوب الأدبي. لذلك نجدهم يكتفون، في غالب الأحيان، بترتيب أصنافه في قائمة من الأمثلة التي تدّل كل منها على نوع من أنواع استعمالاته، وذلك دون الغوص في تحليل إواليته، أو تحديد الفروقات الرّئيسة بين فئة وأخرى. ولكن هذا لا يمنع من وجود محاولات لتحديده، ولعلّ أهمّها تلك التي قام بها فونتانيي الذي « يعد أول من حاول دراسة المجاز وتنظيم أنواعه. فهو يقول إن المجاز المرسل يعمل بالعلاقة المتبادلة، أي أنه يقوم على تسمية شيء باسم شيء آخر يكوّن (كالشيء الأول) كلا منفصلا

2 – فرانسوا مورو، البلاغة: المدخل لدراسة الصور البيانية، ص 26.

تماما، ولكن كل شيء منهما يدين للشيء الآخر بشكل ما، إما بوجود الذات أو بكيفية وجوده »[1].

يعمل المجاز المرسل، حسب لوغوارن، على المحور السّياقي، على عكس الاستعارة التي تعمل على المحور الاستبدالي ــــــــــــ كما ذكر سابقا ــــــــــــ. كما إنّه انزياح يتم في معنى المفردة من جرّاء عملية انزياح مرجعي بين شيئين يرتبطان فيما بينهما لا من حيث المضمون الدّلالي لاسمهما، بل من حيث العلاقة الخارجية غير اللّغوية. تتكشّف هذه العلاقة مثلما يقول لوغوارن « نتيجة لتجربة جماعية لا ترتبط بتنظيم دلالي خاص بلغة معينة »[2]. ولما كان المجاز المرسل قريبا من الحقل المرجعي للرّسالة اللّغوية التي تظهر فيها، فإنّ المتلقي لا يكاد يتنبّه إلى وجودها كانزياح، أي كصورة بيانية، « وهذا ما يجعل من المجاز المرسل صورة تظهر بشكل عفوي في الكلام العادي أكثر من الاستعارة. وهذا ما حدا ببعض اللغويين إلى القول بأن كلام السوقة ولغة العامة يحتويان من المجاز المرسل ما لا تحويه دفتا كتاب أدبي »[3].

ينقسم المجاز المرسل إلى أقسام لا تنتهي، يحظى كلّ منها باسم يختصّ به تبعا لنوع العلاقة بين الشّيء المدلول والشيء الدّال. وقد حصر فونتانيي أهمّها فيما يأتي:

- مجاز السبب: ذكر السبب للدلالة على المسبَّب.
- مجاز الأداة: ذكر الأداة للدلالة على ما تستعمل لأجله.
- مجاز المسبَّب: ذكر المسبب للدلالة على السبب.
- مجاز الحاوي: ذكر الحاوي للدلالة على المحتوى.
- مجاز المكان: ذكر المكان للدلالة على الشيء الموجود فيه.
- مجاز العلامة: ذكر العلامة للدلالة على الشيء الذي تعنيه.
- مجاز الجسم: ذكر أجزاء الجسم للدلالة على العواطف التي تربطها بها.
- مجاز السّيد أو رب العمل: ذكر السيد أو رب العمل للدلالة على ما يملكه أو يستعمله.
- مجاز الشيء: ذكر الشيء للدلالة على الشخص الذي يمتلكه [1].

1 – بسام بركة، التحليل الدلالي للصور البيانية عند ميشال لوغوارن، ص 25، 26.

2 – Michel le Guern, Sémantique de la métaphore et de la métonymie, p 25.

3 – بسام بركة، التحليل الدلالي للصور البيانية عند ميشال لوغوارن، ص 28.

1– ينظر: Pierre Fontanier, Les figures du discours, édition Flammarion, Paris 1977, p 79– 86.

وإلى جانب هذه الأنواع التي ذكرها فونتانيي، نجد أنواعا أخرى، نحو:

- مجاز الكل للجزء.
- مجاز الجزء للكل.
- مجاز المفرد للجمع.
- مجاز الجمع للمفرد.
- مجاز النوع للجنس.
- مجاز الجنس للنوع [2].

1-2-4- الكناية:

لقد شاع في البلاغة التقليدية خلط وتداخل بين الكناية والمجاز المرسل؛ حيث إنّنا نجد فونتانيي يميّز بين المجاز المرسل ومجاز الكلية أو مجاز الكلّ للجزء، ويقول إنّ هذا الأخير صورة تقوم على (الصّلة) القويّة لا (العلائق المتبادلة). ومن ثمّ لم يدرجه ضمن أنواع المجاز المرسل؛ وإنّما عدّه صورة بلاغية مختلفة، هي نوع من أنواع الكناية عند بعض اللّغويين، كما هو الحال بالنّسبة لجورج لايكوف ومارك جونسون، اللّذين يصرحان بأنّهما يعتبران « ما أطلق عليه البلاغيون التقليديون مجازا مرسلا حالة كنائية خاصة، وهي صورة بلاغية يعبر فيها الجزء عن الكل »[3]. ومن ثمّ يسمّيان مجاز الكلية بكناية الجزء للكل، وهي ــــــــــ حسبهما ــــــــــ أن « يستعمل كيانا معينا للإحالة على كيان آخر »[4].

يعود سبب هذا الخلط، حسب لوغوارن، إلى صعوبة ضبط حدود كلّ من المجاز المرسل والكناية على المستوى التّطبيقي، فيقول إنّه « لا يوجد حد دقيق بين هاتين الفئتين من المحسنات»[1]. فكلاهما يتّصفان بعلاقة المجاورة، أي تجاور الشّيء المدلول والشّيء الدّال. لكن هذا لا يعني أنّهما شيء واحد؛ إذ هناك فوارق تفصل بينهما. فالكناية تعني ذكر جزء وإرادة جزء آخر ليس من نفس مستوى الجزء المذكور، فبحسب جاك لاكان « لو أنّا قلنا " كثير الرماد" لما انبنى قولنا على رباط بين شيئين هما كثرة الرماد والكرم؛ بل إن كثرة الرماد في حد ذاتها ربما كانت دليلا على القذارة. وإنما تقوم الكناية على الترابط اللفظي " كثرة

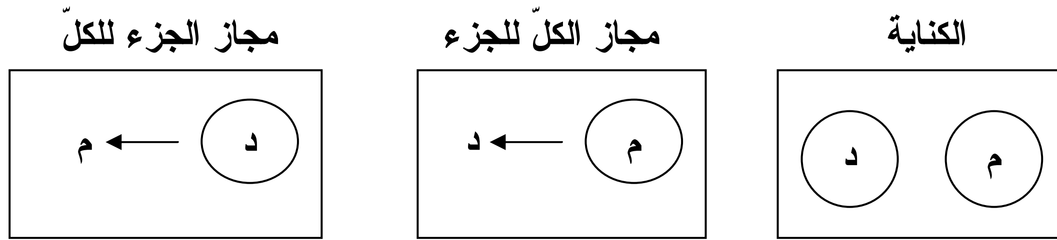
2 – ينظر: فرانسوا مورو، البلاغة: المدخل لدراسة الصور البيانية، ص 67.

3 – جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 55.

4 – المرجع نفسه، ص 56.

1 – Michel le Guern, Sémantique de la métaphore et de la métonymie, p 29.

الرماد" و"الكرم"؛ وهو ترابط لا يستقيم إلا حيثما وجدت تقاليد محددة للضيافة، لا قيام لهـــا إلا بقيام اللغة، شأن كل التقاليد المتوارثة »[2]. أما المجاز المرسل، فهو يعني ذكر الكـــلّ وإرادة الجزء أو العكس؛ ذكر الجزء وإرادة الكلّ. بحيث يكون الشّيء المدلول فـــي نفـــس مســـتوى الشّيء الدّال، أو بعبارة أخرى يكون الشّيء المدلول متضمّنا في الشّيء الـــدّال، أو العكـــس؛ يكون الشّيء الدّال متضمّنا في الشّيء المدلول. ويمكن التّمثيل للفرق بين المجازين (الكنايـــة والمجاز المرسل) بالرّسم الآتي حيث (د= دال، م= مدلول):



تحتلّ الكناية مرتبة أدنى من الاستعارة، شأنها في ذلك شأن التّشبيه؛ لأنّها، فـــي نظـــر البلاغيين، أقلّ ثراء وقوّة من الاستعارة، كونها « تحترم الكون وتعتمد على اختصار الخاصيات الموضوعية وعلاقاتها، في حين أن الاستعارة تسخر من التجربة في العمق وتقييم* بين الأشياء تشابهات جزئية لا تصادق عليها »[3]. فالكناية أقلّ تأثيرا في المتلقي من الاستعارة، فهي لا تثير الدّهشة والاستغراب؛ لأنّها لا تحشر أي تمثيل غريب على المتشاكلة الدّلالية، ولا تقوم بخـــرق قواعد اللّغة وانتهاك قوانينها، عكس الاستعارة التي تكون، على وجه الإجمال، تمثـــيلا مفاجئـــا وغريبا عن السّياق، ولهذا السّبب هي أكثر الصّور إثارة للانتباه، وتأثيرا في النّفس.

ومع ذلك، فإنّ الكناية حسب المؤلفان جورج لايكوف ومارك جونسون « تخدم، ولو في جزء منها، نفس الحاجات التي تخدمها الاستعارة بنفس الطريقة تقريبا. ولكن الكناية تسمح لنـــا بالتركيز بدقة على بعض مظاهر ما نحيل عليه. وهي كالاستعارة، ليست مجرد أداة شـــعرية أو بلاغية، وليست ظاهرة لغوية صرف، إن التصورات الكنائية... تشكل جزءا من الطريقة العادية التي نمارس بها تفكيرنا وسلوكنا وكلامنا »[1]. ومن ثمّ لا يمكن للخطاب الشّـــعري الاســـتغناء

---

2 – مصطفى صفوان، الجديد في علوم البلاغة، مقالة في مجلة فصول في اللغة والأدب، المجلد الرابع، العدد الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر أفريل/ ماي /جوان 1984م، ص 171.

* خطأ مطبعي، يريد المترجم: تقيم.

3 – فرانسوا مورو، البلاغة: المدخل لدراسة الصور البيانية، ص 64.

1 – جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 56.

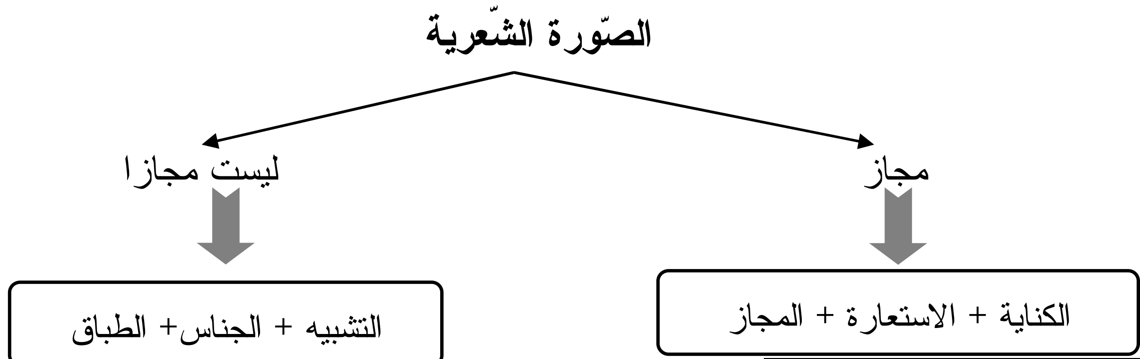
عنها والانبناء من دونها، فهي ضرورية وأساسية فيه، شأنها في ذلك شـأن الاسـتعارة وكـلّ الأشكال البيانية الأخرى.

1-3- نوعا الصّورة ووظيفتها:

ميّزت البلاغة الغربية بين نوعين من الصّور، هما ــــــــــ تبعا لمصطلح فونتانيي ــــــــــ: (صور الاستعمال) و(صور الابتداع)، أو بالمصطلح الحـديث(صـور ميّتـة) و(صور حيّة). والصّورة الميّتة هي « عبارة بلغت حد الاندراج في المعجم بطريقـة لـم يعـد التعرف عليها واردا وبطريقة أصبحت معها بمثابة لفظة حقيقية »[2]. وعادية، لا يخطر ببـال مستعملها أنّها صورة ومجاوزة. فكثرة استعمال الصّورة، إذن، يفقدها جماليتها وخصوصـيتها، ومن ثمّ تأثيرها ووقعها في النّفس. ولذلك السّبب ينظر إلى مثل هذا النّوع من الصّور على أنّها عبارات جاهزة. أما الصّور الحيّة فهي الصّور الأدبية بالدّرجة الأولى، باعتبار أنّ الأدب عامة، والشّعر خاصة لغة الإيحاء، والتّرميز واللامباشرة. وأهمّ ما يميّز هذه الصّورة، الجدّة، والقـوّة التّعبيرية، والتّفرّد، والنّضارة، وقوة التّأثير ولفت الانتباه. ولكن يحدث أن تكون هذه الصّـورة معادة ومكرورة، ومن ثمّ مستعملة. وفي هذه الحالة تصبح، هي بدورها، ميّتة، ومستهلكة، وفاقدة لميزاتها.

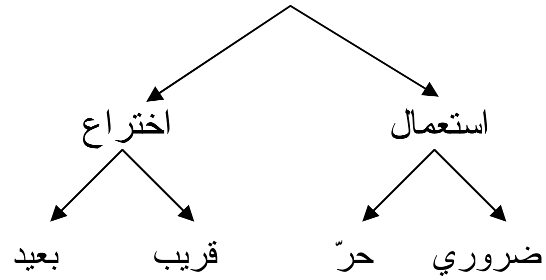
إنّ الصّور الميّتة أكثر عددا من الصّور الحية، يستعملها النّاس في أحـاديثهم اليوميـة، دون وعي منهم بأنّ في أحاديثهم هذه صور وتجاوزات، حتى قيل إنّ الكلام كلّه مجاز؛ حيث إنّه « لا توجد أية كلمة غير مستعملة بمعنى مجازي ما، أي بطريقة بعيدة عـن دلالتهـا الحقيقيـة والأولية»[3].

ومما تقدّم يمكن التّرميز لأنواع الصّورة الشّعرية بالشّكل الآتي:



2 – فرانسوا مورو، البلاغة: المدخل لدراسة الصور البيانية، ص 79.

3 – المرجع نفسه، ص 80.



أما دور الصّورة الشّعرية ووظيفتها في الخطاب الفنّي، فقد كان ينظر إليها على أنّها أداة لشرح وتوضيح الفكرة التي تحلّ محلها، ومن ثمّ هي أبسط وأوضح مما تنوب عنه، وهذا ما يرفضه الشّكلانيون الرّوس، وينفون صحّته؛ فالصّورة، بالنّسبة لهم، « لا تترجم الشيء الغريب إلى كلمات مألوفة، ولكنها على العكس من ذلك تحوّل الشيء المعتاد إلى أمر غريب عندما تقدمه تحت ضوء جديد وتضعه في سياق غير متوقع »[1]. إنّها تسمح للشّعر أن يتجاوز اللّغة الدّلالية إلى اللّغة الإيحائية، حيث يتمّ هذا العبور، حسب كوهين، عن طريق الالتفاف خلف كلمة تفقد معناها على مستوى لغوي أوّل لتكتسبه على مستوى آخر، وتؤدّي بهذا دلالة ثانية لا يتيسّر أداؤها على المستوى الأوّل. ولتوضيح ذلك يورد كوهين مثالا بسيطا يدلّ على عدم ملاءمة المسند للمسند إليه ـــــ وهو المثال الذي تمتّ الإشارة إليه في الفصل الثّاني من البحث ـــــ ويتمثّل في: « الإنسان ذئب للإنسان»[2]. حيث إنّ عدم الملاءمة يكمن في أخذنا المعنى الحرفي لكلمة (ذئب) الذي هو (حيوان)، وهذا هو المعنى الأوّل، لكن هذا الأخير يحيل على معنى ثانٍ هو (الإنسان الماكر الدّاهية)، وبذلك تدخل الجملة مرّة أخرى في نطاق النّظام اللّغوي المألوف. فنحن، إذن، أمام تغيير المعنى، وهو تغيير يمثّل له كوهين ـــــ مثلما أشير إليه سابقا ـــــ بالمخطّط الآتي، الذي يرمز فيه للدال بـ(س) و المدلول بـ(ص): « س ص1 ص2 »[1]. وليس هذا التّغيير عبثا؛ فبين المعنى الأوّل والثّاني علاقات متنوّعة، تترتّب عليها أشكالا بيانية مختلفة، فإذا كانت العلاقة هي المشابهة، كان الشّكل استعارة، وإذا كانت العلاقة من نوع آخر كالمجاورة، كان كناية أو مجازا مرسلا.

ولكن لماذا نلجأ إلى تغيير المعنى؟ ولماذا لا نلتزم بقانون اللّغة الذي أعطى لكلّ دال مدلولا معينا؟ لماذا نبحث عن مدلول جديد لهذا الدّال؟ هذه أسئلة عمل كوهين على الإجابة عليها

---

1 – صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 82.

2 – جون كوين، بناء لغة الشعر، ص 137.

1 – جون كوين، بناء لغة الشعر، ص 137.

في كتابه (بناء لغة الشعر)، حيث يقول بأنّ المعنى الأوّل لا يناسب السّياق، بل يكسره، ويجعله محالا، أما المعنى الثّاني، فيؤتى به لكي يردّ المعنى الأوّل إلى حظيرة الإمكان والانسجام، فعدم الملاءمة ــــــــــ حسبه ــــــــــ خروج على قوانين الكلام، وهي عملية تقع على المستوى السّياقي، والمجاز بأنواعه خروج على قانون اللّغة، ويقع على المستوى الاستبدالي، وكلتا العمليتين انحراف، ولكن الانحراف الثّاني هو الذي يصحّح الانحراف الأوّل، ويعيد للسّياق تماسكه عن طريق المجاز، أي عن طريق الصّورة.

ومما تقدّم، يمكن القول إنّ الصّورة تحدث عن طريق التّغيير؛ ذلك أنّها تخترق قانون اللّغة الطّبيعية لتطرق باب الغموض من خلال توليد اللامنتظر من المنتظر، وكسر أفق التّوقعات، مما يبعث على الاستغراب، والدّهشة، واشتغال الفكر، وحركة النّفس؛ فالشّاعر المبدع لا يحدّد، ولا يسمّي، ولا يصرّح؛ وإنّما يكني، ويشير، ويلمح، ويوحي، ويرمز. إنّه يخلق لنفسه لغة خاصة قد تبعث في بعض الأحيان على الاستنكار، والرّفض، أو الشّعور بالغموض الكثيف حيالها، وصعوبة الاختراق من قبل من لا يحسن اختراقها، ولا يدرك أسرارها. ولكن هذا « هو الفن والسحر، سره كاللؤلؤ المكنون الكامن في قاع البحر، يحتاج إلى من يغوص من أجله، وإلى خبير يتمكن من فك الصدفة واستخراج اللؤلؤة من داخلها وهذا هو شأن المعنى الشعري، كامن خفي لطيف غامض ولكن حسنه ميزته في هذا الخفاء وهذا الغموض وفي حاجته إلى الفكر والغوص »(2).

هذه هي نظرة المحدثين إلى الصّورة الشّعرية بشكل موجز. ولكن إذا كانت (الصّورة) مصطلحا نقديا حديثا، فهل هذا يعني أنّ النّقد العربي القديم كان خلوا من مباحثها ؟ أم أنّه عرفها وعرف قيمتها في بناء التّجربة الشّعرية؟

2- الصّورة الشّعرية في الموروث النّقدي العربيّ

2-1- الصّورة: غياب المصطلح وحضور المفهوم:

إن القول بأنّ (الصّورة الشّعرية) مصطلح نقدي حديث النّشأة لا يعني أنّ النّقد العربي القديم كان خلوا من مباحثها، بل على العكس من ذلك؛ فقد شغلت دراسة الصّورة حيّزا واسعا ومهمّا من اهتمامات النّقاد والبلاغيين العرب القدامى، وإن كان هؤلاء لم ينهضوا بمفهومها في المجال الاصطلاحي الدّقيق، ولم يخرجوا بها عن مدلولها اللّغوي، ولم يتبلور عندهم بعدها

2 - أحمد محمد معتوق، اللغة العليا: دراسات نقدية في لغة الشعر، ص 124، 125.

النّقدي الأصيل. فالمصادر القديمة حافلة بومضات مشرقة يتّضح من خلالها الجهد العربي المبدع الذي لم يغفل هذا الموضوع، وتدحض المزاعم التي ترمي دراسات القدامى بالفقر في هذا المجال وتفندها.

والجدير بالذّكر في قضية الحال، أنّ النّقد العربي القديم قد عالج قضية الصّورة الشّعرية معالجة تتناسب وظروفه التّاريخية والحضارية، ولهذا قد « لا نجد المصطلح ـــــــ بهذه الصّياغة الحديثة ـــــــ في التّراث النقدي والبلاغي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول، أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام »[1]. ومن ثمّ يمكن القول بغياب المصطلح وحضور المفهوم في الجوهر في نفس الآن، وهذا ما سيتمّ تأكيده في هذا الفصل.

وبدءا، لا بدّ من تحديد معنى كلمة (صورة) في اللّغة العربية، فهي « ترد في كلام العرب ... على أنها حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته. يقال: صورةُ الفعل كذا وكذا أي هيئته وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته... ورجُلٌ صَيِّرٌ شَيِّرٌ أي حَسَنُ الصُورَةِ والشَّارَةِ... »[2]. ومن الواضح أنّ هذه الكلمة لا تبرز، على المستوى الاشتقاقي، العلاقة الوطيدة بين الصّورة الشّعرية والخيال باعتباره الملكة التي تشكل هذه الأخيرة، على عكس الكلمتين الأجنبيتين Image و Imagination؛ حيث إنّ علاقة الاشتقاق بينهما تشي بالصّلة الوثيقة بين كليهما، وتوضّح ـــــــ بشكل ضمني ـــــــ « أن أي مفهوم للصورة الفنية لا يمكن أن يقوم إلا على أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشعري نفسه »[3]. وبناء على هذا اهتمّت الدّراسات الحديثة بالخيال على نحو لا نجده في الدّراسات النّقدية الغربية القديمة. وقد تعرض مصطفى ناصف ـــــــ في مؤلفه (الصّورة الأدبية) ـــــــ إلى هذه القضية مشيرا إلى إهمال النّقد العربي للخيال، ومستدّلا على ذلك بمجموعة من القرائن التي تكشف ـــــــ حسبه ـــــــ عن صحّة ما ذهب إليه [1]. ولعلّ أقوى أسباب هذا الإهمال تتمثّل في اعتبار الخيال إيهام بالكذب، ومقياس للمخادعة والتّنميق، مما يدلّ على تأثّر النّقاد العرب بدراسات الفلاسفة المسلمين الذين نظروا إلى الخيال نظرة ريب وتشكّك، لارتباطه

1 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 05.

2 – ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع، مادة (صور)، ص 546.

3 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 14.

1 – ينظر: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 10– 12.

ـــــــــ حسبهم ـــــــــ بالمستويات الدّنيا للنّفس، أي بالشّهوات والغرائز التي قد تدفع إلى القيام بأفعال تتعارض مع العقل وأحكامه كلّ التّعارض.

لكن عدم منح النّقاد العرب القدامى ملكة الخيال منزلة رفيعة، وسوء ظنّهم بها لا يعني أنّهم لم يهتموا بالصّورة الشّعرية، ولم يدركوا قيمتها في بناء التّجربة الإبداعية؛ فما اهتمامهم بقضية المجاز، واحتفال كتبهم بمباحثه إلّا خير دليل على إدراكهم الواعي، وإحساسهم العميق بأهمّية الصّورة في النّص الأدبي على وجه العموم، وفي الشّعر على وجه الخصوص؛ ذلك أنّ الصّورة تتجسّد في المجاز ومن خلاله. والمجاز في الأصل هو ما أُريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللّغة ومقياس العرف، أو هو مثلما يعرفه عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ): « كلّ كلمة أريد بها غيرُ ما وقعت له في وَضْع واضعها، لملاحظةٍ بين الثاني والأوّل، فهي مجاز. وإن شِئْتَ قلت: كلُّ كلمة جُزْتَ بها ما وقعتْ له في وَضْع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعًا، لملاحظةٍ بين ما تُجُوِّز بها إليه، وبين أصلها الذي وُضعتْ له في وضع واضعها، فهي "مجاز" »(2). فالمجاز، تبعا لهذا المفهوم، خروج على الأصل و« خرق لمثالية في الوضع والعرف على مستوى كل من اللغة والعرف الأدبي »(3). إنّه عدول عن الأنماط التّركيبية الأصلية أو المألوفة للّغة، وتصعيد للمعاني والارتقاء بها من عالمها المادي المحسوس المحدود إلى عالمها الإيحائي المعنوي اللامحدود. إنّه كسر لقواعد اللّغة، وتمرّد على قوانينها.

وللمجاز وظيفة لغوية حيوية؛ حيث يوسّع اللّغة، ويمتدّ بها، ويكسب ألفاظها وصيغها وتراكيبها أبعادا دلالية وإيحائية متجدِّدة، ويجعلها في خلق، وتناسل، وتكاثر مستمر، ويعبر بها إلى آفاق متّسعة لا تعرف الحدود أو النّهاية. إنّه ـــــــــ بعبارة موجزة ـــــــــ يجدّد حيوية اللّغة ويجعلها في حركة ونشاط دائمين، وهذه هي وظيفة الانزياح نفسها كما عبّر عنها كوهين في دراسته للّغة الشّعرية.

ونتيجة لما تقدّم ذكره، ولما يترتّب على حركة المجاز من إثراء للّغة وإبداع تعبيري فنّي فقد عدّ هذا المجاز ـــــــــ عند كثير من البلاغيين العرب القدامى ـــــــــ من أعظم علم البيان، ومن أهمّ علومه، بل وأكثر من ذلك؛ فهو ـــــــــ حسبهم ـــــــــ أبلغ

---

2 – أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، أسرار البلاغة في علوم البيان، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة 1991م، ص 351، 352.

3 – مصطفى السعدني، العدول: أسلوب تراثي في نقد الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية د ت، ص 29.

من الحقيقة لما يجلبه من فائدة لا تتوفّر عليها هذه الحقيقة، ومن ثمّ هو على حدٍّ تعبير ابن الأثير (ت637هـ) « أَوْلَى بالاستعمالِ من الحقيقة في بال الفصاحةِ والبلاغةِ؛ لأَنَّه لو لم يكنْ كذلكَ لكانتِ الحقيقةُ التي هي الأصلُ أَوْلَى منه، حيثُ هو فرعٌ عليها، وليسَ الأمرُ كذلك، لأَنَّه قد ثَبتَ وتَحقَّقَ أنَّ فائدةَ الكلامِ الخَطَابِيّ هو إثباتُ الغرضِ المقصُودِ في نفس السامعِ بالتَّخْييل والتَّصوير، حتى يَكَادُ يُنْظَرُ إليهِ عيَانًا »[1]. وكانت لغة المجاز تتوفّر على الفصاحة والبلاغة فإنّما ذلك لما لها من تأثير في النّفوس وحثّها على التّخيّل. ومن جهة أخرى، يرى ابن رشيق أنّ « المجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقِعًا في القلوب والأسماع، وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ ثم لم يكن مُحَالا مَحْضًا فهو مجاز؛ لاحتماله وجوه التأويل، فصار التشبيه، والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام داخلة تحت المجاز، إلا أنهم خصوا به ... المجاز ـ بابًا بعينه »[2]. فالمزية الكبرى في المجاز، إذن، هي تحقيق كلّ من المعنى والأثر اللّذين لا تفي الحقيقة بأدائهما، وقد وضح عبد القاهر الجرجاني، بعد مصادقته على ما ذكر، بنحو أكثر عمقا ودقّة وتحليلا العلّة في ذلك في هذا النّص الذي أورده كاملا ـ رغم طوله ـ نظرا لأهميته، حيث يقول فيه: « ونعلم أن كل ممنوع مرغوب وأن النفس دائما تبحث عن الخفي وذلك طلبا للمعرفة والعلم، أليس الإغراء يكون في بعض الكشف دون الكشف كله، أليس في التلويح دون التصريح وفي الإشارة دون العبارة تلفظا، لذلك فلن يكون هناك شوق إلى الشيء مع كمال العلم به. ولا كمال الجهل، بل إذا علم من وجه شوق ذلك الوجه إلى الآخر، فتتعاقب الآلام واللذات ويكون الشعور بتلك الآلام واللذات أتم، وعند هذا فالتعبير بالحقيقة يفيد العلم والتعبير بلوازم الشيء الذي هو المجاز لا يفيد العلم بالتمام، فيحصل دغدغة نفسانية، فكان المجاز ألطف وأبلغ من الحقيقة »[3].

وإذن، فإنّ من جملة الأسباب المهّمة التي جعلت المجاز ألطف وأبلغ من الحقيقة، حسب عبد القاهر الجرجاني، هذه الدّغدغة النّفسانية والتّأثير الرّوحاني الذي يستولي على المتلقّي مع التّعبير المجازي البديع، وهذه اللّذّة التي يشعر بها أثناء البحث عن خفايا وأسرار هذا التّعبير، أو صوره الدّقيقة وآفاقه المتوارية، نتيجة لانحرافه عن معناه الوضعي المألوف، ثمّ الرّاحة والمتعة

---

1 – ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 1، تحقيق محمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة د ت، ص 88.

2 – ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج 1، ص 266.

3 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت1982م، ص55.

التي تغمره بعد الكشف عن هذه الخفايا وهذه الصّور والآفاق، والتي من شأنها أن تزيد وتتضاعف كلّما كانت الخفايا أدقّ وألطف وأبعد، وكانت المحاولة المبذولة في تحصيلها أصعب، ذلك لأنّك، كما يقرّر عبد القاهر نفسه، « استحققت الأُجرة على الغَوْص وإِخراج الدرّ، لا أَنَّ الدّر كان بك واكتسَى شرفَه من جهتك، ولكن لمّا كان الوُصول إليه صعبًا وطلبُه عسيرا، ثم رُزقت ذلك، وَجَبَ أن يُجْزَل لك، ويُكبَّر صنيعُك »[1].

ومن الممكن القول بعد هذا إنّ المجاز قد حاز فضلا نتيجة قدرته على الإثارة والتّأثير من جهة، وكونه قليل التّردد من جهة أخرى؛ لأنّ الشّيء إذا ما كثر استعماله وتردّده كان مدعاة لجلب السّأم والضّجر، وهذه هي حال الحقيقة بمواضعاتها الشّائعة والمألوفة؛ حيث إنّها فقدت غير قليل من الجذب والتّأثير، على عكس المجاز الذي يمتاز بالجدّة، والفرادة، والحيوية، ومن ثمّ قُدِّم هذا الأخير على الحقيقة وفُضِّل عليها.

إنّ القول بتقديم المجاز على الحقيقة، والاعتقاد في تفخيمه للمعنى، وإثرائه، وبعد تأثيره لم يكن مقصورا على النّقاد العرب القدامى فحسب، وإنّما هو اعتقاد كان سائدا بين كثير من النّقاد الرّومانسيين، وهو غالب لدى معظم النّقاد المعاصرين بنحو عام، بل إنّ هناك منهم من يبالغ ويذهب إلى أنّ « المجاز هو الأصل وليس الفرع، والقاعدة وليس الاستثناء، وأم اللغة الأولى هي اللغة المجازية التي لم تكن تقوم على طبيعة الأشياء بل كانت كلها صور تحول الجمادات إلى كائنات حية »[2].

وتحسن الإشارة إلى أنّ مبحث المجاز قد ظهر في جوٍّ كلامي ديني خالص، نتيجة محاولة المتكلمين ــــ وعلى رأسهم المعتزلة ــــ تنقية العقيدة من كلّ ملابساتها من سوء فهم، والدّفاع عنها إزاء كلّ هجوم أو تشكّك أو لبس. وقد أكّد مصطفى ناصف هذا الأمر قائلا بأنّ البذور الأولى لمبحث المجاز تكمن في « معارضة إدراك الألوهية على أساس التشبيه الحسي »[1]. حيث اهتمّ هؤلاء بالتّحليل البلاغي للصّور القرآنية وتمييز أنواعها وأنماطها المجازية، ابتغاء تنقية الألوهية من كلّ ما يمكن أن يحوم حولها من تصوّرات تؤدّي إلى تشبيه أو تجسيم الخالق، لينتقل الاهتمام بالمجاز، بعد ذلك، إلى مجال الأدب، وإلى

1 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 152.

2 – لطفي عبد البديع، دراما المجاز، مقالة في مجلة فصول في اللغة والأدب، المجلد السادس، العدد الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر يناير/ فبراير/ مارس 1986م، ص 105.

1 – مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 74.

الشّعر تحديدا باعتباره ميدان الانزياحات والتّجاوزات؛ كونه لغة خاصة متحرّرة من القيود والقوانين الموضوعة، أو بعبارة أخرى لأنّ الشّعر لغة إيحائية تقوم على التّكثيف المعنوي، والكشف البارع عن المعاني الخفية الكامنة وراء الألفاظ من خلال استعمالها للمجاز، فالمجاز « في مجال الشعر كالتأويل في مجال الفكر. فكما أم التأويل كشف عن المعنى الخفي الحقيقي، فإن المجاز كشف عن المعنى الباطن وراء اللفظ »[2]. وتبعا لهذا اهتم النّقاد والبلاغيون العرب القدامى بالمجاز بشكل كبير، ودرسوا صوره عند شعراء كبار من عصور مختلفة على نحو يجعلنا نقول بأنّ التّراث العربي قد عرف الصّورة ــــــــــ إن لم يكن مصطلحا فمفهوما ــــــــــ ولم يبخس حقها.

2-2- التّجسيد الحسّي للصّورة الشّعرية:

لقد اهتمّ النّقاد والبلاغيون العرب القدامى بالتّجسيد الحسّي للصّورة الشّعرية أيّما اهتمام وذلك نتيجة إيمانهم القويّ بأنّ المدركات الحسّية أقوى من المدركات المعنوية، ولهذا نجد الجاحظ يعرِّف الشّعر بأنّه « ... صناعةٌ، وضَرْب من النّسج، وجنسٌ من التَّصوير »[3]. ولعلّ القصد من توظيف مصطلح (التّصوير) في مفهوم الجاحظ هو التّركيز على التّمثيل الحسّي للمعنى، وتشكيله على نحو تصويري، وتشخيصه للمدركات الحسّية، والجاحظ في هذا الشّأن إنّما « يطرح لأول مرة في النقد العربي فكرة الجانب الحسي للصورة، وقدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي وهي فكرة تعد المدخل الأول، أو المقدمة الأولى للعلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى»[4]. وارتباط ذلك بوظيفة التّأثير في نفس المتلقي من حيث إثارة الانفعال الذي يتناسب مع تصوراته الذّهنية والحسّية على حدٍّ سواء.

إنّ التّقديم الحسّي لمعاني الصّورة، في نظر القدامى، يرتبط أساسا بالمدركات الحسّية؛ لأنّ الحسَّ ــــــــ حسبهم ــــــــ هو الطّريق الأول لإدراك النّفس ومعرفتها. فتجسيد المعنوي من أهمّ وسائل التّأثير بالصّورة، وتمكينها في النّفس في التّراث النّقدي والبلاغي، بل إنّه شرط ضروري لنجاح الصّورة وقبولها. وقد تناول هذه القضية عدّة نقّاد وبلاغيين من مثل الرّماني (ت386هـ)، وأبي هلال العسكري، وابن أبي الإصبع (ت654ه)، والمرزوقي، وابن

2 – علي أحمد سعيد أدونيس، الثابت والمتحول: بحث في الإتباع والإبداع/ تأصيل الأصول، ج 1، دار عودة، ط4، بيروت 1980م، ص 110.

3 – الجاحظ، الحيوان، ج 3، ص 132.

4 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 286.

سنان الخفاجي، وغيرهم من الذين أفادوا من فكرة الجاحظ في جانب (التّصوير)، وحـــاولوا أن يصبّوا اهتماماتهم على الصّفات الحسّية في التّصوير الأدبي، وأثره في إدراك المعنى وتمثّله.

وقد فهم هؤلاء التّجسيد لا على أنّه تقديم للمعاني المجرّدة في صور حسّية؛ وإنّمـــا هـــو تمثيل المعاني للمتلقي، وتقديمها في صور حسّية، وجعلها كأنّه يراها أمام عينيه، حتّى ولو كانت معاني حسّية، إلّا أنها تقدم في صور أكثر منها تمكّنا في الصّفات الحسّية، ومن ثمّ تكون النّقلـــة في التّصوير من:

فكرة معنوية ⟵ صورة حسّية

أو من: صورة حسّية ⟵ صورة حسّية أخرى.

ووفقا لها، يمكن القول بأنّ الصّورة تقوم، في كلتا الحالتين، بالرّبط بين شيئين أحدهما حسّي بالضّرورة، والعلّة في ذلك، حسب ابن رشيق، « أن ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا تقع عليه الحاسة، والمشاهد أوضح من الغائب؛ فالأول في العقل أوضح من الثاني، والثالـــث أوضح من الرابع، وما يدركه الإنسان من نفسه أوضح مما يعرفه مـــن غيـــره »[1]. فتوسّـــل الصّورة إذن، بعناصر الحسّ إنّما هو نوع من التّوضيح والكشف، ولذلك كان من الطّبيعـــي أن ينال التّشبيه الوارد في قول سهل بن شيبان الذي هو:

مَشَـــــيْنَــــــا مَشْيَــــــةَ اللَّيْثِ غَـــــــدَا واللَّيْـثُ غَضْبَـــــــــانُ

إعجاب واستحسان النّقاد، وبالأخصّ المرزوقي؛ لأنّه أخرج « ما لا قوة له في التصوير إلى ما له قوة فيه، وهو تقديم للمعنى الحسي في صورة أكثر منه تمكنا في الصفات الحسية، إذ شخّص الشاعر مشيته إلى الحرب بمشية الليث الغاضب، وأوهم المتلقي من خلال الصورة كأنه يشاهد الليث الغاضب وهو يمشي إلى فريسته، وفي هذا ما فيه من توكيد للمعنى المراد نقله، والتـــأثير في المتلقي عن طريق إثارة الانفعال المناسب له »[1].

وفي المقابل يستهجن قول أبي تمام:

---

1 – ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 287.

1 – محمد عبد الحميد ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيـــع، ط 1، لبنان 1984م، ص 180، 181.

وكنت أعـــــزٌّ عـــزًّا من قُنُـــــــــــــوع يعوّضُهُ

صفوحٌ من ملولِ

فصرتُ أذّلُ من معنًى دقيــق بـــه فَقَرٌ إلى معنًى جليـــــــــــــلِ

لأنّه « أخرج ما لا يقع عليه الحاسة إلى ما لا يقع عليه، وما يعرف بالعيان إلــى مــا يعــرف بالفكر »[2].

وبناء على ما تقدّم ذكره، فإنّه يمكن القول بأنّ القدامى قد ركّزوا على الصّــور الماثلــة للعيان أكثر من الصّور الذّهنية؛ لأنّ الصّور القائمة على الإدراك الذّهني ــــــ في نظرهم ــــــ أقدر على التّأثير في نفس المتلقي، وإحداث الاستجابة المناسبة عنده، ولعلّ السّبب في ذلك يرجع ــــــ على حسب قول عبد القاهر الجرجاني ــــــ علــى أنّ العلــم يأتي « النفسَ أَوَّلًا من طريق الحواسّ والطباع، ثم من/ جهة النظر والرَّوِيَّةِ، فهو إذَنْ أمسُّ بها رَحِمًا، وأقوى لديها ذِمَمًا، وأقدم لها صُحْبَة، وآكدُ عندها حُرمة، وإذْ نقلتَها في الشيء بمَثَله عن المُدْرك بالعقل المحض وبالفكرة في القلب، إلى ما يُدْرَك بالحواسّ أو يُعلَم بالطَّبع وعلــى حــدّ الضرورة، فأنت كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم وللجديد الصحبة بالحبيب القديم »[3]. ومن ثمّ كانت وظيفة الصّورة في التّراث النّقدي والبلاغي وظيفة حسّية عيانية، يعتمد فيها الشّــاعر على الوضوح البصري ذي الطّابع الحسّي. ولذلك نجد الصّور التّشخيصية المجســدّة المعــاني أقوى من الصّور الذّهنية في الشّعر العربي القديم، وبخاصة منه الشّعر الجاهلي الذي يعتمد في عناصره على الواقع الحي المحسوس، مما أمكنه أن يكون أكثر من غيره قدرة على الإحساس.

أما تمثيل المعاني بصورة ذهنية في نظر القدامى، فقد كان غير جائز؛ لأنّه انتقال مــن الجلي إلى الخفي، ومن الأوضح إلى الأغمض، ومن المعلوم إلى المجهول، إلّا أنّه لا نعــدم أن نجد آراء لبعض النّقاد والبلاغيين تحاول أن تخلص الصّورة « من محدودية الحس والمكان إلى رحاب الذات وما يقوم فيها من خيال وتخيّل؛ فمناط الأمر كلــه علــى هــذه الــذات لا علــى الحسِّ»[1]. ومن بين هؤلاء نجد عبد القاهر الجرجاني الذي يرى أنّ الصّور التّشبيهية لا تقــوم على تقديم عرض المعاني المجرّدة في صور محسوسة، أو المحسوسة بمثلها في اعتمادها على العقل فحسب؛ وإنّما تتخطّاها إلى عرض المعاني في صور ذهنية مجرّدة، وإلى عرض المعاني

---

2 – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 265.

3 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 122.

1 – أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002م، ص 146.

الحسّية في صور ذهنية مجرّدة. وهو بهذا يكون قد تجاوز قداسة مبدأ الحسّية، ولكنّه لم يلغيــه، فالصّورة ليست نتاج رؤية بصرية دائما، وإنّما هناك صور تتكون من عناصر تجريدية بحتــة، لا علاقة لها بالبصر مطلقا، ومن ثم يكون (التّصوير)، عند عبد القاهر، انتقال من:

فكرة معنوية ← صورة محسوسة

صورة حسّية ← صورة حسّية

صورة حسّية ← صورة ذهنية

فكرة مجرّدة ← صورة ذهنية

ومن هنا يقترب فهم عبد القاهر للصّورة من تصوّر النّقاد المحدثين لها، الذين يرفضون قصر الصّورة الشّعرية في الأنماط البصرية فقط؛ إذ هناك ـــــ حسبهم ـــــ صور لها صلة بكلّ الإحساسات الممكنة التي يتكوّن منها الإدراك الإنساني ذاتــه. فهــذا التّشــابه بــين التّصورين: القديم والحديث يعزّز ويقوّي فكرة توفّر جذور عربيّة لدراسة الصّورة الشّعرية، بل وأكثر من ذلك؛ يكشف عن إدراك ووعي عميقين لطبيعة الصّورة، وأثرها في النّصّ الأدبــي، مما يؤكّد نضج التّفكير النّقدي والبلاغي عند العرب في هذا الشّأن.

2-3- التّشبيه: ملك الصّور البيانية:

تندرج تحت مسمى المجاز جملة من محاسن الكلام، وطرق البلاغة المهمة التي عرفها النّقاد والبلغاء العرب كالتّشبيه، والاستعارة، والكناية، والتّمثيل، والإشارة وغير ذلك. وقد حدّدها ابن قتيبة في كتابه (تأويل مشكل القرآن) بقوله إنّ « للعرب مجازات في الكلام، ومعناها طرق القول ومآخذه. ففيها الاستعارة، والتمثيل، والقلب، والتقديم، والأخيــر، والحــذف، والتكــرار، والإخفاء والإظهار، والتعريض، والكناية، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع، والجميــع خطــاب الواحد، والجميع خطاب الاثنين، القصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم، وبلفظ العمــوم لمعنــى الخصوص... »[2].

يبدو من خلال هذا النّص أنّ هناك أنواع عديدة ومختلفة من المجازات، ومن الصّــعب ـــــــ في هذا المقام ـــــــ الوقوف عليها جميعا، ولهذا السّبب سأقتصر على دراسة نوعين فقط هما: التّشبيه والاستعارة؛ لأنّهما من جهة أولى أكثر الأنواع البلاغية أهمّية بالنّســبة

---

2 – ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة 1954م، ص 15، 16.

القدامى، وما كثرة الكتب التي تناولتهما إلّا خير دليل على ذلك، ومن جهة ثانية لأنّ القاضي الجرجاني اقتصر عليها في دراسته للصّورة الشّعرية على نحو ما سيظهر فيما بعد.

للتّشبيه تعريفات كثيرة في التّراث النّقدي والبلاغي، هذه التّعريفات لا تكاد تختلف فيما بينها إلّا من ناحية الصّياغة والشّكل، وأغلبها مركّز على بيان وظيفته وموجبات حسنه أكثر من بيان حقيقته وحدِّه. فمن بين هؤلاء الذين عرّفوا التّشبيه، نجد الجاحظ الذي أشار إليه بما يفهم منه أنّه الرّبط بين شيئين لجهة جامعة بينهما في قوله: « إن قام الشيء مقام الشيء أو مقام صاحبه، فمن عادة العرب أن تشبه في حالات كثيرة »[1]. وكذلك أبو هلال العسكري الذي يعرفه في كتابه (الصناعتين) بقوله إنّ « التشبيه الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ناب منابه أو لم ينب »[2]. وأيضا عبد القاهر الجرجاني الذي يرى بأنّ التّشبيه هو « أن تُثبت لهذا معنى من معاني ذاك، أو حُكمًا من أحكامه »[3].

من الواضح أنّ هذه النّصوص تتشابه وتتقارب إلى حدّ بعيد رغم انتمائها إلى عصور مختلفة، فهذا التّشابه وهذا التّقارب يؤكّدان أنّ حقيقة التّشبيه في التّراث النّقدي والبلاغي هي « التقريب بين الطرفين والمقارنة بينهما لاشتراكهما في معنى من المعاني أو صفة من الصفات أو في حال وطريقة »[4]. وسواء كان مجوز تلك العلاقة الحسّ أم العقل، فإنّها لا تصل إلى حدّ التّفاعل؛ بل لا بدّ أن تبقى العلاقة بين الطّرفين علاقة اشتراك وتمايز في نفس الوقت، وليس علاقة اتّحاد وتداخل، وهذا ما يشير إليه كلام للجاحظ يقول فيه بأنّه « قد يشبِّه الشعراءُ والعلماءُ والبلغاءُ الإنسانَ بالقمر والشمس، والغيثِ والبحر، وبالأسد والسيف، وبالحيَّة وبالنَّجم، ولا يخرجونه بهذه المعاني إلى حدِّ الإنسان. وإذا ذمُّوا قالوا: هو الكلب والخنزير، وهو القِرد والحمار، وهو الثور، وهو التَّيس، وهو الذيب، وهو العقرب، وهو الجُعَل، وهو القرنْبَى؛ ثم لا يُدخِلون هذه الأشياء في حدود الناس ولا أسمائِهم، ولا يُخرجون بذلك الإنسانَ إلى هذه الحدودِ وهذه الأسماء »[1]. فالجاحظ، إذن، في نصّه هذا يرى أنّ التّشبيه لا يلغي الحدود بين الأشياء

---

1 – الجاحظ، الحيوان، ج 4، ص 373.

2 – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 261.

3 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 87.

4 – حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص 535.

1 – الجاحظ، الحيوان، ج 1، ص 211.

والكائنات، بل يظلّ محافظا على تمايزها وانفصالها واستقلاليتها. وهو بهذا يكون أوّل من أرسى دعائم هذه الفكرة في التّراث النّقدي والبلاغي.

ومثل هذه النّظرة إلى التّشبيه لا نجدها عند الجاحظ فحسب، بل نجدها عند من تــلاه؛ إذ يبدو للنّاظر فيما كتبه القدامى عن التّشبيه ما يشابه الاتفاق على أنّه لا تداخل ولا تفاعــل بــين الطّرفين في التّشبيه، فالمبرد (ت285ه) يقول: « واعلمْ أن للتشبيه حَدًّا، لأن الأشياء تَشَابَه مــن وجوهٍ، وتبايَنُ من وجوهٍ »[2]. ويقصد بقوله هذا أنّ الأشياء لا تتشابه إلّا من وجوه معلومة، ولا تتداخل حدودها. وإلى قريب من ذلك ذهب قدامة بن جعفر، فقال: « إنه من الأُمور المعلومة أَن الشيءَ لا يُشَبَّهُ بنفسه ولا بغيره من كل الجهات، إِذ كان الشَّيئان إذا تشابها من جميع الوجوه ولم يقع بينهما تغاير البتَّة اتَّحدا، فصار الإِثنان واحدًا، فبقي أَن يكون التشبيه إنما يقع بــين شــيْئيْن بينهما اشتراك في معان تعُمّهما ويوصفان بها، وافتراق في أشياءٍ ينفرد كل واحد منهمــا عــن صاحبه بصفتها »[3]. أما أبو هلال العسكري، فقد ذكر الأمر صراحة، وقــال بأنّــه « يصــح التشبيه الشيء بالشيء جملة وإن شابهه من وجه واحد... ولو أشبه الشيءُ الشيءَ مــن جميــع جهاته لكان هو هو»[4].

ويبدو أنّ الذي رسّخ فكرة التّمايز وعدم التّداخل، إضافة إلى حضور كــلا الطّــرفين: المشبّه والمشبّه به، هو وجود أداة التّشبيه، فذكر الأداة ضروري ــــــــــــــ ما عــدا هــذا النّوع الذي يسمّونه (التّشبيه البليغ) ــــــــــــ لأنّها تمثّل العلامــة الماديــة الفاصــلة بــين الطّرفين، والحاجز المنطقي الذي يحفظ لهما صفاتهما الذّاتية المســتقلّة، ويمنــع مــن تــداخل معالمهما واتّحادهما. ومن ثمّ كان من الطّبيعي أن يكون في حذف الأداة شــيء مــن الإيهــام والمبالغة، بيدا أنّ هذا الإيهام لا يرقى إلى حدّ ما يكون في الاستعارة من إلغاء للحدود الفاصلة بين الأشياء، كما سيوضّح لاحقًا، وعلى هذا كان رأي ابن رشيق وعبد القاهر[1]. وهكــذا، فــإن المتلقي للتّشبيه يظلّ في منظور النّقد العربي القديم على وعي بأنّه أمام طرفين متمــايزين، وأنّ أحدهما غير الآخر.

---

2 – أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، الكامل في اللغة والأدب، ج 3، تحقيق محمد أبو الفضل إبــراهيم، دار الفكــر العربي، ط 3، القاهرة 1414هـ/ 1997م، ص 41.

3 – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 109.

4 – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 261.

1 – ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 286، 290، وعبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 320– 322.

من الواضح أنّ هذا التّمايز يحقّق نسبة عالية من الوضوح، وهو ما كان يـروق النّقـاد والبلاغيين القدامى، ومن أجل ذلك مالوا إلى تفضيل التّشبيه على الاسـتعارة؛ لأنّ التّشـبيه لا يداخل بين الطّرفين، ويحترم الحدود الفاصلة بينهما، وهذا يعني أنّه لا يدخل تشويشا في معنـى السّياق الذي يرد فيه، بإقحام عنصر دال مغاير، كما هو الشّأن في الاستعارة. ولعلّ هذا ما جعل بعض البلاغيين يرفضون اعتباره من صنوف المجاز؛ لأنّه لا ينقل المعنى عن أصـله، وإنّمـا يقاس شيء على شيء، أي أنّه لا يتضمّن تجاوزا في دلالات الكلمات، ولا يدخل شيئا في حدود شيء على حدّ تعبير الجاحظ.

ومن هنا يمكن القول بأنّ نظرة هؤلاء البلاغيين إلى التّشـبيه لا تختلـف عـن نظـرة المحدثين إليه، وذلك من حيث اعتبارهم التّشبيه محسـن فكـر ولـيس محسـن كلمـة؛ لأنّـه ــــــــ كما تمّت الإشارة إليه في بداية هذا الفصل ــــــــ لا يحقّق انزياحا وانحرافا عن أصل اللّغة، ومن ثم ليس مجازا. وهذا التّشابه في الآراء إن دلّ على شيء، فإنّما يدلّ على فهم القدامى، وإدراكهم العميق لطبيعة التّشبيه على نحو يؤكد أسبقيتهم في تناول هـذه القضـية بطريقتهم الخاصّة.

ومهما يكن من أمر، فإنّ التّشبيه، في الموروث النّقدي والبلاغي، يفيد « الغيرية ولا يفيد العينية ويوقع الائتلاف بين المختلفات ولا يوقع الاتحاد »[2]. ولكي ينجح في إيقاع الائتلاف بين المختلفات، فإنّه لا بدّ أن يستند إلى أكبر قدر من الاشتراك في الصّفة، أو بعبارة أخرى لا بدّ أن تكون الصّفات المشتركة بين الطّرفين كثيرة؛ لأنّ « الشيء إنما يشبه بالشيء إذا قارب منه، أو دَنَا من معناه، فإذا أشبهه في أكثر أحواله فقد صحّ التشبيه، ولاق به »[3]. وإذا كان الأمر كذلك، كان « الأحسن في التشبيه أن يكون أحد الشيئين يشبه الآخر في أكثر صفاته ومعانيه، وبالضدِّ، حتى يكون رديء التشبيه ما قلَّ شبهه بالمشبّه به »[4].

ونتيجة لما سبق، تنحصر دلالة التّشبيه في رصد وجوه المشاكلة والمناسبة بين الطّرفين والإخبار عنها. ويشترط في تلك الوجوه أن تكون موضوعية وحقيقية وكثيرة، وهـو مـا درج النّقاد والبلاغيون على تسميته بالتّناسب المنطقي بين الطّرفين المقارنين، ويعدّ هذا الأخير شرطا ضروريا لتحقيق صفة الإصابة والمقاربة في التّشبيه. ثمّ إنّ القدامى يشـترطون فـي التّشـبيه

---

2 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 192.

3 – الآمدي، الموازنة، ج 3، ص 340. (طبعة محي الدين عبد الحميد).

4 – ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص 234.

فضلا عن هذا التّناسب الحسّية، وهو شأن كلّ الصّور البيانية. والحقّ أنّ ربط التّشبيه بالحسّ أمر واضح يسم النّقد العربي القديم؛ فقد « أجمع النقاد أو كادوا، على أن التشبيه ينبغي أن يتعلق بالمرئي، دون أن يشيروا إلى أن هذا المرئي ينبغي أن ينطوي على إيحاء خيالي، ودوم أن يتصوروا إلا لماما أن الشاعر قد يتخذ من التصوير المرئي سببا إلى عالم معنوي »[1]. وثمة نصوص كثيرة تؤكّد هذه النّظرة نلقاها عند كثير من النّقاد، لكن المقام ههنا لا يسمح بإيراد جميعها، ولذا أكتفي بالقول بأنّ التّشبيه النّاجح عندهم هو الذي يوفّر أكثر العناصر الحسّية للصّورة. ومن ثمّ نجدهم قد ضبطوا الوجوه التي تنبني عليها قاعدة الحسّية، حصرها أبو هلال العسكري في أربعة أوجه، هي كالآتي:

- إخراج ما لا يقع عليه الحاسة إلى ما يقع عليه.
- إخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به العادة.
- إخراج ما لا يعرف بالبديهية إلى ما يعرف بها.
- إخراج ما لا قوة له في الصفة على ما له قوة فيها [2].

وإلى جانب الحسّية، نجد الجاحظ قد أشار إلى أنّ المشبّه به لا بدّ أن يكون معروفا مشهورا بوجه الشّبه، مما يدلّ على أنّ التّشبيه فيه معنى إلحاق ناقص بكامل يراد له أن يتضح من خلال مقارنته به، وقياسه عليه. ومن ثمّ عاب على النّابغة قوله:

فألفيتُ الأَمانة لم تُخنْها كذلك كانَ نوحٌ لا يخونُ

وعلّق عليه بقوله: « وليس لهذا الكلام وجهٌ، وإنَّما ذلك كقولهم كان داودُ لا يخون، وكذلك كان موسى لا يخون عليهما السلام. وهم وإن لم يكونوا في حالٍ من الحالات أصحابَ خِيانةٍ ولا تجوزُ عليهم، فإنَّ النَّاسَ إنَّمَا يضربون المثَل بالشيء النادر من فِعل الرجال ومن سائر الأمور ولو ذكر ذاكرٌ الصّبرَ على البلاءِ فقال: كذلك كان أيُّوب لا يجزع كان قولاً صحيحًا. ولو [قال]: كان كذلك نوح عليه السّلام لا يجزع لم تكن الكلمة أعطيت حقّها... ولو قال: سألتك فمنعتني وقد كان الشَّعْبِيُّ لا يمنع، وكان النَّخْعِيُّ لا يقول "لا"، لكان غير محمود من جهة البيان، وإن كان

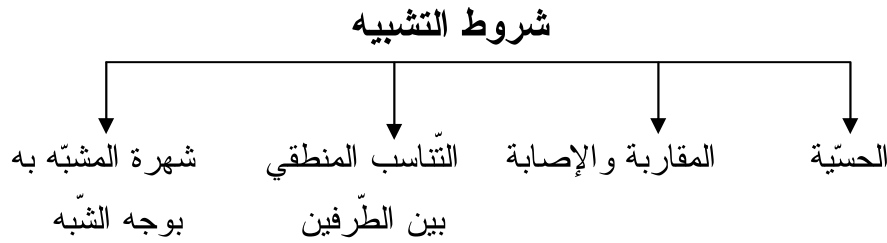
---

1 – عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي: بين النظرية والتطبيق، دار التقدم/دار القلم، حلب 1980م، ص.97

2 – ينظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 262- .264

ممَّن يُعطي ويختار "نعم" على "لا". ولكن لمَّا لم يكن ذلك هو المختار من أمرهما لـــم تصـــرف الأمثال إليهما، ولم تضرب بهما »[1]. فالتشبيه، إذن، وفق هذا المفهوم، إلحاق الناقص بالزائد، ومن ثم يشبه الشيء « بما هو أبْيَن وأوضحُ، وبما هو أَحْسَن منه أَو أقبح، وكذلك يشبّه الأقـــلُّ بالأكثر والأدنى بالأعلى »[2].

ومما سبق، يمكن التّرميز لشروط التّشبيه، حسب النّقاد والبلاغيين، بالشّكل الآتي:



أما عن مكانة التّشبيه في التّراث النّقدي والبلاغي، فقد احتلّ الصّدارة في قائمة الصّور البيانية، حيث إنّه نال حظا من الدّراسة أكثر من صور البيان الأخرى، وخاصة عند اللّغـــويين الذين كانوا يتوقّفون عند الحدود الصّارمة لمدلولات الألفاظ. ومن هنا كانت مخالطاتهم للأقحاح من الأعراب حتى يأخذوا عنهم اللّغة مشافهة حرصا على سلامتها. ولما كـــان التّشـــبيه كثيـــر الجريان على ألسنة المتكلمين في هذه الحقبة، كما يؤكد ذلك المبرد في قوله بأنّ « التشبيهُ جار كثيرٌ في كلام العرب، حتى لو قالَ قائلٌ: هو أَكثر كلامِهِمْ، لم يُبْعِدْ »[3]. قاسوا شاعرية الشّاعر بمدى ما يتردد في شعره من تشبيه، ولهذا نجد ابن سلام الجمحي يقول بأنّ امرأ القيس « كـــان أحسنَ أهل طبقته تشبيهًا، وأحسنُ الإسلاميين تشبيهًا ذو الرمـــة »[4]. ومـــن هنـــا لـــيس مـــن المستغرب أن نجد العالم اللّغوي أبا العباس ثعلب يعدّ التّشبيه أصلا من أصول الشّعر، وغرضا من أغراضه [5].

لا يختلف موقف النّقاد من التّشبيه عن موقف اللّغويين منه؛ فقد غـــالوا فـــي الإعجـــاب المتواتر بمكانته، بحيث رأوا فيه جانبا « من أشـــرف كـــلام العـــرب وفيـــه تكـــون الفطنـــة

---

1 – الجاحظ، الحيوان، ج 2، ص 246، 247.

2 – ابن الأثير، المثل السائر، ج 2، ص 158.

3 – المبرد، الكامل، ج 3، ص 70.

4 – ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج 1، ص 55.

5 – ينظر: ثعلب، قواعد الشعر، ص 06.

والبراعة»[6]. أي التّفطن إلى العلاقات الخفية التي تربط بين الأشياء المتباعدة والمختلفة، وتوقع الائتلاف بينها. ولذلك جعلوه أبين دليل على الشّاعرية ومقياس تعرف به البلاغة. ولعلّ مما يؤكّد تبوّء التّشبيه هذه المنزلة عندهم، هو أنّهم عندما راحوا يفسّرون مفهوم المحاكاة الأرسطية لم يفهموا منه غير التّشبيه ومكمن الخطأ في هذا أنّهم اعتبروا « التشبيه جوهر الفن الشعري، على الرغم مما يفضي إليه ذلك من جمود شكلي يقضي على طلاقة الخيال، ويربطه بالحس »[1]. كما إنّ لاحتفاء النّقاد بالتّشبيه أسباب أخرى تعود إلى كونه يبقي على صفتي الوضوح والتّمايز الأثيرتين في التّراث النّقدي والبلاغي، وذلك عن طريق المحافظة على الحدود المتمايزة بين الأشياء وإقامة التّجانس بينهما. ومن ثمّ « أن يقال إن إيثار التشبيه عند العرب أمر يرتد إلى نظرة عقلانية صارمة، تؤمن بالتمايز والانفصال وتنفر من التداخل والاختلاط، ويرفض ـــــــــ في حزم ـــــــــ كل ما يبدو خروجا على الأطر الثابتة والمتعارف عليها على أي مستوى من المستويات »[2].

ومهما يكن من أمر، فإنّ التّشبيه عند القدامى أحسن الصّور البيانية وأفضلها على الإطلاق؛ كونه لا يخلّ بمبدأ الإبانة والوضوح الذي هو أساس وظيفة الإبداع والإفهام في الأدب بل إنّه أنموذج لما يجب أن تكون عليه الصّورة. وعلى هذا الأساس، يمكن القول بأنّه إنْ كانت الاستعارة ملكة الصّور البيانية في الدّراسات الحديثة، فإنّ التّشبيه في الموروث النّقدي والبلاغي هو ملك هذه الصّور وزعيمها.

2-4- الاستعارة: خرق العادة المعتادة

تحتلّ الاستعارة في التّراث النّقدي والبلاغي مكانة مهمّة لم ينلها أسلوب من البلاغة الأخرى، فقد كانت محور دراسة القدامى للمجاز، وموضوع أغلب المناقشات المتّصلة بالمفاضلة بين الشّعراء وطرق كتابة الشّعر. والاستعارة مثلما عرّفها الجاحظ: « تسمية الشَّيء باسم غيرِه إذا قامَ مقامه »[3]. وهي عند ثعلب: « أن يستعار للشيء اسم غيره أو معنى سواه »[4]. أما ابن قتيبة فإنّه يرى « أن تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها

---

6 – ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، ص 130.

1 – عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي: بين النظرية والتطبيق، ص 88.

2 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 218.

3 – الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 153.

4 – ثعلب، قواعد الشعر، ص 27.

بسبب من الأخرى أو مجاور لها أو مشاكلا »[5]. ويضع لها الآمدي حدّا لها حين يقول: « وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببًا من أسبابه؛ فتكون اللفظة المستعارة حينئذٍ لائقةً بالشيء الذي استعيرت له ملائمة لمعناه »[1].

من الواضح أنّ مؤدى هذه التّعريفات يكاد يكون واحدا؛ فالاستعارة تعتمد على الاستبدال والنّقل، أي يتم فيها استبدال شيء بشيء، أو لفظ بلفظ لعلاقة محدّدة هي دائما المشابهة. فالاستعارة، إذن، كالتّشبيه؛ مقارنة بين طرفين لسبب معنوي جامع بينهما، ولكنّها تختلف عنه في كونها يُكتَفَى فيها بذكر أحد طرفيها فحسب من جهة، وفي غياب ما يشير إلى الشّبه في السّياق وحصول المطابقة بين الطّرفين بكيفية لا نتبيَّن معها الحدود الفاصلة بينهما، ويعفو التّمايز الواقع في التّشبيه من جهة أخرى. فتبعا لهذا تتوفّر في الاستعارة إمكانية الخلط والتّداخل أكثر من التّشبيه؛ لأنّها تقوم على إحلال المشبّه به محل المشبّه في العبارة، والإيهام بأنّه يقوم مقامه في الصّفة. ولهذا يرى النّقاد والبلاغيون أنّ للاستعارة حدّا تصلح فيه، فإذا جاوزته فسدت مثلما ستتمّ الإشارة إليه لاحقا.

أما عن سبب استعارة العرب لفظ الشّيء لغيره، فقد علّل ابن رشيق ذلك قائلا بأنّ « الاستعارة إنما هي من اتساعهم في الكلام اقتدارا ودالة، ليس ضرورة؛ لأن ألفاظ العرب أكثر من معانيهم، وليس ذلك في لغة أحد من الأمم غيرهم، فإنما استعاروا مجازا واتساعا. إلا أن للشيء عندهم أسماء كثيرة وهم يستعيرون له مع ذلك؟ »[2]. فالدّافع إلى استعمال الاستعارة، إذن، حسبه لا يعود بشكل أساس إلى افتقار اللّغة العربية إلى المفردات، فألفاظها أكثر من معانيها، ولا أدلّ على ذلك من تسميتهم للشّيء الواحد بتسميات عديدة ومختلفة، وهذه سمة تنفرد بها اللّغة العربية عن اللّغات الأخرى، وإنّما الدّافع إلى الخروج على منطق اللّغة، والانزياح عن الاستعمال الطّبيعي لها يعود إلى الرّغبة في الاتّساع والامتداد، حيث تكون إمكانية التّعدد الدّلالي للّفظ أو التّركيب الواحد. وعلى هذا الأساس، لا تكون الاستعارة وسيلة لسدّ الرّأب في اللّغة، وإنّما وسيلة لإثرائها وبثّ الحيوية والتّجدد فيها.

---

5 – ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص 102.

1 – الآمدي، الموازنة، ج 2، طبعة محي الدِّين عبد الحميد، ص 234.

2 – ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 274.

تتعمّق الموروث النّقدي والبلاغي نزعتان متناقضتان تجاه الاستعارة، أو بعبارة أخرى اختلف موقف القدامى من الاستعارة؛ حيث إنّهم انقسموا إلى فريقين: الأوّل لم يولها أهمية، بل وأكثر من ذلك؛ احترز منها وهوّن من شأنها، وفي المقابل اهتمّ بالتّشبيه أيّما اهتمام، وأفاض في دراسة مسائله أصولا وفروعا. ويمثّل هذا الفريق كل من ابن طباطبا الذي سكت عن دور الاستعارة في بحثه عن عيار الشعر، وقدامة بن جعفر الذي ذكرها في سياق وحيد على سبيل الاستطراد بمناسبة تفسيره لمعنى « المعاظلة »[1]. حيث وقف إزاءها موقف الكاره لها؛ لأنّها تخلّ بصفتي التّمايز والوضوح الأثيرتين، وتلغي الحدود الفاصلة بين الأشياء. وكذلك الآمدي الذي أقام نظرته إلى الاستعارة على أساس لغوي مكين، حيث إنّه ينطلق في نظرته إلى لغة الشّعر وحكمه على النّصوص الشّعرية، في واقع الأمر، من مبدأين أساسيين: المبدأ الأوّل هو جريان القول الشّعري على الحقيقة لفظا ومعنى، أما المبدأ الثّاني، فهو مجاراة الأول، أو بتعبير آخر الالتزام بسنن العرب في أوصافها، وتشبيهاتها، ومعانيها، واستخدامها للألفاظ والتّعابير. ولهذا كان يضيق بالصّور الشّعرية المبتكرة، وبالمجازات، والاستعارات، والتّشبيهات البعيدة المرمى التي تخفى فيها المعاني، أو تلتبس، أو تحتاج إلى إدراك المقاصد منها إلى إمعان نظر وإجهاد فكر. فالشّاعر حسب الآمدي، لا يمتلك حرّية كاملة في استخدام المجاز؛ وإنّما عليه أن يرتبط بنوع خاص من العلائق حدّدها له أسلافه من قبل، أي الالتزام بما هو موجود وقائم، فالمجاز « له صورة معروفة وألفاظ معهودة، لا يتجاوزها في النطق إلى ما سواها »[2]. كما إنّ « للاستعارة حدًّا تصلح فيه فإذا جاوزته فسدت وقبحت »[3]. وتتمثّل هذه الحدود في الإبانة ووضوح الدّلالة، وظهور علاقة المشابهة المفترضة بين المستعار والمستعار له. وكأنّما يريد الآمدي أن يقول ما قاله البلاغيون في أنّ الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه، ولا بدّ في كلّ تشبيه من وجه الشّبه، فإذا لم يوجد هذا القرب بين المعنيين، أي إذا لم يوجد وجه الشّبه كانت الاستعارة بعيدة بقدر بعد المشبّه به، ومن ثمّ تكون بعيدة، قبيحة، وغير مقبولة. ولما كانت استعارات أبي تمام لا تخضع للتّقاليد، ولا تتوافق مع ذلك العرف اللّغوي المأثور خطّأها الآمدي واستهجنها ورفضها، لاسيما تلك التي فيها تجسيم للمعنوي وتشخيص للمجرد. وبناء على هذا، يمكن القول بأنّ « الاستعارة القريبة هي مشغلة الآمدي وواضح أنه التزم طريقا واحدا غلى فهم

---

1 – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 103.

2 – الآمدي، الموازنة، ج 1، طبعة محي الدّين عبد الحميد، ص 188.

3 – المصدر نفسه، ج 2، ص 242.

الاستعارة التي تليق بعمود الشعر، وهي الاستعارة التي يتضح فيها العلاقة بين طرفين ضروريين في تكوينها: المستعار منه، والمستعار له »[4].

ومثل هذه النّظرة إلى الاستعارة لا نجدها عند ابن طباطبا وقدامة والآمدي فحسب، بل نجدها غيرهم؛ إنّها نظرة الجمهور الأعظم من النّقاد والبلاغيين، فإذا كان هؤلاء رفعوا من مكانة التشبيه، فقد هوّنوا من شأن الاستعارة؛ لأنّها ـــــ حسبهم ـــــ تعبث بصفة الوضوح، ولا تحافظ على التّمايز والانفصال بين طرفيها، ولا تنفر من التّداخل والاختلاط بينهما. ومن المعروف أنّه لم يوجّه لوم لمن أكثر من استخدام التّشبيه كما وجه إلى من أسرف في استخدام الاستعارة، وآية ذلك: ابن المعتز وأبو تمام؛ فالأوّل مازال يلاحقه هذا الوصف (ابن المعتز حسن التّشبيهات)، بينما الثّاني لحقت استعاراته الرّيبة والظّنون؛ لأنّه في كثير منها ـــــ على حد تلك النّظرة ـــــ خرج على عمود الشّعر، وأخلّ بما ألفته العرب واعتادته، أو بعبارة موجزة خرق العادة المعتادة.

أما القسم الثّاني، فقد علا من شأن الاستعارة، والتفت إلى أهميتها باعتبارها « المميز النوعي للأدب، والعلامة الفارقة بين الاستعمال الحقيقي البعيد عن الفصاحة والبلاغة، والاستعمال الإنشائي الذي تخرج فيه اللغة عن العرف والاصطلاح لتفتح أمام المستعمل آفاق الإبداع والاختراع، وإمكانية التصرف في المواضعات بما يلائم أغراضه في التعبير »[1]. على وجه العموم، وباعتبارها عنصرا رئيسا في الشّعر لا يمكن الاستغناء عنه على وجه الخصوص. ولذلك نوّه هؤلاء النّقاد بقيمة الاستعارة، وأظهروا فضلها؛ فقد جعلها ابن أبي عون (ت322هـ) قسما من أقسام الشّعر في قوله إنّ « الشعر مقسوم على ثلاثة أنحاء: منه المثل السائر... ومنه الاستعارة الغريبة ... ومنه التشبيه الواقع النادر... وما خرج عن هذه الأقسام الثلاثة فكلام وسط أو دون، لا طائل فيه، ولا فائدة معه... »[2]. فالاستعارة، إذن، وفق هذا المفهوم ليست شيئا ثانويا، أو حلية زائدة في الشّعر؛ وإنّما هي عمدة العمل الشّعري، وقوام التّصوير الشّعري،

4 – فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي: الشعر والشاعر، ص 200.

1 – حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص 576.

2 – ابن أبي عون، التشبيهات، تحقيق محمد عبد المعيد خان، كمبرج 1950م، ص 01، 02. نقلا عن جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 117، 118.

ولهذا عدّها ابن رشيق « أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في حلى الشعر أعجب منها »[3].

أما عبد القاهر الجرجاني، فيبدو أنّ مسألة الاستعارة لم تنل من اهتمام القــدامى مثلمــا نالته منه؛ إذ إنّه طوّر مباحثها بكيفية لم يسبق لها مثيل، فقد ذكرها في مواطن عديدة من (دلائل الإعجاز)، وخصّصها بجزء هام من (أسرار البلاغة)، حيث بدأ حديثه بالحديث عــن أصــول محاسن الكلام، مما يؤكّد أهميتها وتقدّمها على وجوه البيان الأخرى؛ فهي عنده أعلى مقاما من التّشبيه من حيث الوظيفة الشّعرية، والقدرة على التّأثير في المتلقي. فالاســتعارة ـــــــــــ حسبه ـــــــــــ هي التي تمتّع العقل، وتأنس الفؤاد، وتثير الإحساس، وتخاطب الوجــدان، ولا يمكن أن يستغنى عنها في الكلام، حيث إنّها تنطق ما لا ينطق من حيوان وجماد، وتجعــل غير الفصيح فصيحا، والخرس مبينا، والمعاني الخفية ظاهرة، وهي تعطي « الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدَفة الواحدة عِدَّة من الدُرَر، وتَجْنِيَ من الغُصن الواحــد أنواعا من الثمر... فإنك لترى بها الجمادَ حيًّا ناطقًا، والأعجمَ فصيحًا، والأجسامَ الخُرْسَ مُبينةً، والمعانيَ الخفيَّة باديةً جليَّةً... إن شِئْتَ/ أرتك المعانيَ اللطيفةَ التي هي من خبايا العقل، كأنهــا جُسِّمت حتى رأتها العيون، وإن شئتَ لطَّفتِ الأوصاف الجسمانية حتى تعود رُوحانية لا تنالهــا إلّا الظنون »[1].

ونتيجة لما سبق ذكره، تكون الاستعارة ـــــــــ حسب هــؤلاء ـــــــــ أرقــى درجات المجاز وأبلغها. وبلاغة الاستعارة، حسب عبد القاهر، تكمن في قدرتها على التّصــوير أو التّقديم الحسّي للمعنى أو بعبارة أخرى في تمثيل الشّيء أمام العــين، وتجســيد المعنــوي المجرّد، وتشخيصه، وبثّ الحياة فيه لكأنّه كائن حيّ يتحرّك ويمشي. وهو بهذا يتعــارض مــع موقف الآمدي الذي يضيق بالاستعارات التي تقوم على التّشخيص، كما يتعارض مع الموقــف العام الذي يرى في الاستعارة مستوى أدنى من التّشبيه في التّعبير عن المعاني العامة.

2-5- أهمية الصّورة الشّعرية ووظيفتها:

لقد أدرك النّقاد العرب القدامى أهمية المجاز بطرقه المختلفة، ودوره في إثــراء اللّغــة وإخصابها وتوسيع نطاقها، ولذلك حظيت الصّورة الشّعرية بكثير من العناية في مؤلفاتهم، حيث

---

3 - ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 268.

1 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 43.

نجد في هذه المؤلفات إجراءات تطبيقية، ومقرّرات نظرية صريحة الدّلالة على أهمية الصّـــورة في العمل الشّعري، واعتبارها الوسيلة المهمّة التي يعتمد عليها الشّاعر المبدع في بنـــاء لغتـــه الشّعرية الخاصّة، والطّريق الذي يرتقي من خلاله بهذه اللّغة على عالمها البياني السّاحر المثير والمؤثّر والأداة التي يصوّر بها مشاعره وأحاسيسه، وما استكن في وجدانـــه وأعمـــاق نفســـه، ويجسّد به رؤاه ومداركه، ويعلن عن نبوءته وتطلّعاته.

فبالصّورة، إذن، ينطلق الشّاعر باللّغة من أطرهـــا المعجميـــة المحـــدودة، وقوانينهـــا الموضوعة الثّابتة المألوفة إلى عالمها الحيوي اللامحدود، وذلك عن طريـــق تطويـــع الألفـــاظ ـــــــــ التي هي محدودة ـــــــــ وإلباسها أثوابا جديدة من المعـــاني، أي جعـــل الألفاظ كالمعاني غير محدودة. وبناء على هذا تكون الصّورة الشّعرية طريقة خاصة في تقـــديم المعنى، أو « وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى مـــن المعـــاني مـــن خصوصية وتأثير. ولكن أيا كانت هذه الخصوصية وذاك التأثير، فإن الصورة لن تغيـــر مـــن طبيعة المعنى في ذاته. إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه، ولكنهـــا ـــــــــ بذاتها ـــــــــ لا يمكن أن تخلق معنى »[1]. ولهذا السّبب اعتبرها القدامى زينة طارئة على المعنى الأصلي، أو مجرد تزويق خارجي يمكن حذفه دون أن يحدث خللا أو اضـــطرابا فـــي المعنى الذي تزيّنه، ولكن، في المقابل، يفقد التّعبير رونقه ونضارته وجاذبيته، ومن ثمّ تـــأثيره ولذلك « لا ينبغي للشعر أن يكون ... خاليًا مغسولاً من هذه الحِلى فارغًا »[2]. لأنّها هي التـــي تميّزه عن لغة التّخاطب العادية؛ حيث بها يتم الانتقال باللّغة من الوظيفة الذّهنية أو العقلية إلـــى الوظيفة العاطفية الانفعالية، ومن وظيفة المطابقة إلى وظيفة الإيحاء، ومن وظيفـــة التّوصـــيل المباشر إلى وظيفة التّأثير والخلق والتّوصيل غير المباشر، والخروج بالكلمة من مجرّد وعـــاء وبديل إلى كونها ذات مستقلّة لها كيانها البديع وقيمتها الجمالية والإبداعية المميّزة.

وهكذا، تمنح الصّورة الشّعر خصوصيته، وتميّزه، وتفرده، وتجعله في المرتبة العليا من الكلام. وقد تفطّن النّقاد والبلاغيون القدامى إلى هذا الأمر، وأكّـــدوا علـــى أهميـــة الصّـــورة وضرورتها في الخطاب الشّعري، وما اعتبارهم المجاز أفضل من الحقيقة وأولى بالاســـتعمال منها إلّا خير دليل على ذلك. فهذا الشّريف المرتضي (ت436هــ) يؤكّد الرّونق الذي يضـــفيه المجاز على الكلام قائلا إنّ « كلام العرب وحي وإشارات واستعارات ومجازات ولهذا الحـــال

1 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 358.

2 – ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 285، 286.

كان كلامهم في المرتبة العليا من الفصاحة فإن الكلام متى خلا من الاستعارات وجرى كلّه على الحقيقة كان بعيدا بريًا من البلاغة »[3].

ونتيجة لما سبق، يمكن القول إنّ الصّورة ـــــــــــ على حدّ تعبير محمد الولي ـــــــــــ كانت « دائما موضوعا مخصوصا بالمدح والثناء، إنها وحدها التي حظيت بمنزلة أسمى من أن تتطلع إلى مراقبها الشامخة باقي الأدوات التعبيرية الأخرى والعجيب أن يكون هذا موضع اتفاق بين نقاد ينتمون إلى عصور وثقافات ولغات مختلفة »[4].

أما عن وظيفة الصّورة، فقد ارتبطت في التّراث النّقدي والبلاغي بالإبانة والتّوضيح بالدّرجة الأولى؛ لأنّها ـــــــــــ حسب القدامى ـــــــــــ وسيلة خادمة للمعنى وتابعة له، شأنها في ذلك شأن كلّ الأساليب اللّغوية، حيث إنّها تعمل على مساعدة الوظيفة الرّئيسة للّغة عامة، وللعمل الأدبي خاصة، المتمثّلة في الإبلاغ والإفهام، وتدعيمها ومدّها بالوسائل التي تجعلها أكثر تمكّنا في الدّلالة على الغرض، وأشدّ تأثيرا في المتلقي. ومن ثمّ كان « الغرض من التشبيه الإبانة عن المعنى وتوضيحه، والكشف عن مكنونه وتمثيله للحس والمشاهدة »[1].

ومن الواضح أنّ الرّماني قد لعب دورا كبيرا في رسم المعالم الكبرى لوظيفة الصّورة في التّراث النّقدي والبلاغي؛ لأنّ المصادر بقيت إلى القرن السّادس تردّد آراءه بلفظها، ولا تخرج عن الأصول التي أرساها وإن طوّرتها وزادت عليها. والرّماني يذهب إلى أنّ التّشبيه البليغ هو « إخراج الأغمض إلى الأظهر بأداة التشبيه مع حسن التأليف... والجمع بين شيئين بمعنى يجمعهما يكسب بيانا فيهما »[2]. وأخذ عنه أبو هلال العسكري هذا المعنى وأضاف إليه عنصر (التّأكيد) قائلا إنّ « التشبيه يزيد المعنى وضوحًا ويكسبه تأكيدًا »[3]. وهو ما يفسر

---

3 – الشريف أبو القاسم علي بن الطّاهر بن أحمد الحسين، أمالي السّيّد المرتضي، ج 1، تحقيق محمد بدر الدّين النعساني الحلبي، مطبعة السعادة، ط 1، مصر 1325هـ/ 1907م، ص 04.

4 – محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء/ بيروت 1990م، ص 07.

1 – حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص 537.

2 – أبو الحسن علي بن عيسى الرماني، النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة د ت، ص 75. نقلا عن جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 372.

3 – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 265.

ـــــــــــ في رأيه ـــــــــــ إطباق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليــه وحــاجتهم الأكيدة إليه.

وقد ازدادت هذه المعاني تبلورا مع ابن سنان الخفاجي الذي يرى أنّ وظيفة التّشبيه هي تمثيل « الغائب الخفيُّ الذي لا يعتاد بالظاهر المحسوس المعتاد، فيكون حسنُ هذا لأجل إيضاح المعنى وبيان المراد »[4]. ولإثبات صحّة ما ذهب إليه، دعّم ابن سنان فكرتــه بجانــب مــن التّطبيق؛ حيث ساق شواهد عديدة تستجيب للقاعدة المقررة، منها بيت امرئ القيس المشهور:

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا   لدى وكرها العناب والحشف البالي

وهو من التّشبيه المقصود به إيضاح الشّيء؛ لأنّ « مشاهدة العناب والحشف البالي أكثــر مــن مشاهدة قلوب الطير رطبة ويابسة »[5].

ويترتّب على ربط التّشبيه بالإبانة والتّوضيح نتيجة هامّة مؤداها أنّ الصّورة البليغة تتمّ النّقلة فيها من الغامض إلى الواضح، أو من الواضح إلى الأوضح، أو من النّاقص إلى الزائــد ولذلك نجد النّقاد والبلاغيين القدامى يشترطون في التّشبيه أن تكون الصّفة أو الصّفات المشتركة أشدّ وضوحا في المشبّه به حتى تحصل الإبانة. ومن هنا ينبغي أن تتحرّك النّقلة الدّلاليــة فــي التّشبيه في طريق صاعد؛ من الأدنى إلى الأعلى وليس العكس، وإلّا فإنّه في الحالــة العكســية يسمى مقلوبا. وبناء على هذا قسّم الرّماني التّشبيه إلى قسمين: « تشبيه حسن، وتشــبيه قبــيح فالتشبيه الحسن هو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بيانا، والتشبيه القبيح ما كان علــى خلاف ذلك »[1]. وبهذا يمكن التّمثيل لنوعي التّشبيه بالنّظر إلى نوع طرفيه بالشّكل الآتي:

التّشبيه نوعان:
- حسن = مشبه غامض/واضح/ناقص + مشبه به واضح/أوضح/زائد
- قبيح = مشبه واضح/أوضح/زائد + مشبه به غامض/واضح/ناقص

وإلى جانب الشّرح والإبانة، اقترن التّشبيه بوظيفة أخرى هي بالمبالغة؛ لأنّــه « يُمثّــل الشيء بما هو أعظم وأحسن وأبلغ منه، فيكون حسن ذلك لأجل الغُلُوّ والمبالغة »[2]. ويــذهب

4 – ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص 235.

5 – المصدر نفسه، ص 236.

1 – ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 287.

2 – ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص 237.

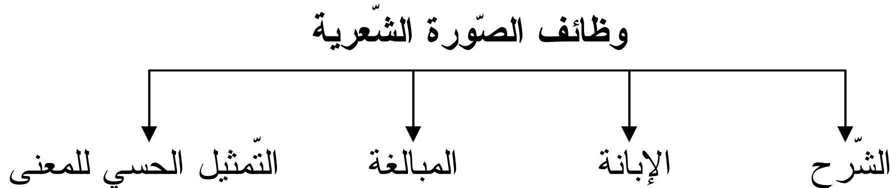
ابن الأثير في هذا الشّأن، إلى ضرورة تقدير لفظة (أَفْعَل) في التّشبيه، « فإن لم تُقَدَّر فيه لفظة "أَفعل" فليْس بتشبيهٍ بليغٍ، ألا تَرى أَنا نقول في التشْبيه المُضْمر الأداة "زيد أسد" فقد شبَّهْنا زيدًا بالأسَدِ الذي هو أَشْجَعُ منْه؛ فإن لم يكنْ المشبّهِ به في هذا المقام أَشْجَع منْ "زيد" الذي هو المشبّه؛ وإلا كان التّشبيهُ ناقصًا، إذ لا مبالغَةَ فيه »[3].

وما ينطبق على التّشبيه ينطبق على الاستعارة؛ لأنّ التّشبيه هو الأصل فيها، أو بعبارة أخرى لأنّها تشبيه حذف أحد طرفيه. فالغرض منها، حسب أبي هلال العسكري، « (إما) أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، (أو) تأكيده والمبالغة فيه (أو) الإشارة إليه بالقليل من اللفظ (أو) يحسن المعرض الذي يبرز فيه. وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة »[4]. من الواضح أنّ صاحب الصّناعتين قد حصر ـــــــ في نصّه هذا ـــــــ وظائف الاستعارة في أربعة، تشترك في الأوليين مع التّشبيه، وتختص بالأخريين دونه؛ حيث إنّها وسيلة يتّخذها الشّاعر للشّحن والتّكثيف في المعاني مقابل اختزال الألفاظ، أي أنّها تسمح بالتّعبير عن معان عديدة بألفاظ قليلة، كما إنّها ـــــــ أي الاستعارة ـــــــ تحسن معرض هذه المعاني وتزينها، ممّا جعل النّقاد يعتبرونها من البديع، بل من أهمّ ضروبه، أي أنّها « إلى التعمل والزينة أقرب منها، في خيال النقاد، على النظم والصياغة العربية الأصيلة التي يعقد التشبيه أحد أركانها »[1].

ويضاف إلى جملة ما قيل، إجماع النّقاد والبلاغيين القدامى على أنّ وظيفة الصّورة الرّئيسة، استعارة كانت أم تشبيها، هي التّمثيل الحسّي للمعنى، و« قلب السمع بصرا »[2]. على حدّ عبارة ابن رشيق القيرواني.

وممّا تقدم، يمكن التّمثيل لوظائف الصّورة الشّعرية في الموروث النّقدي والبلاغي بالشّكل الآتي:

وظائف الصّورة الشّعرية



---

3 – ابن الأثير، المثل السائر، ج 2، ص 127.

4 – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 295.

1 – مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 109.

2 – ابن رشيق، العمدة، ج 2، ص 295.

ومهما يكن من أمر، فإنّ وظيفة الاستعارة عند القدامى ثانوية، يمكن الاستغناء عنها دون أن يختل المعنى؛ لأنّها لا تعدو أن تكون مجرّد تزويق خارجي. أما التّشبيه، فعلى العكس من ذلك؛ ضروري وأساس في بناء التّجربة الشّعرية، بل إنّه الدّليل على شاعرية الشّاعر، والبرهان على نبوغه.

ولكن إذا كانت هذه هي نظرة القدامى إلى الصّورة الشّعرية عامة، وإلى التّشبيه والاستعارة خاصة، فما هو موقف القاضي الجرجاني منها؟ وهل كانت له آراء خاصة فيها، أم أنّه اكتفى بإعادة ما قيل قبله دون إضافة أو فائدة ترجى؟

3- الصّورة الشّعرية في كتاب الوساطة

لقد تناول القاضي الجرجاني في كتابه (الوساطة) قضية الصّورة الشّعرية، حيث كانا لزاما عليه التّعرض إليها لسببين اثنين: أوّلهما لأنّ الصّورة جوهر ثابت في الشّعر وركن قار فيه. وثانيهما لأنّه يقف موقف المدافع عن أبي الطيب المتنبي الذي أعيب في كثير من صوره، ومن ثمّ ما كان له أن يغفل ذكرها، وأن يتجنب التّطرق إليها. إلاّ أنّه تجدر الإشارة إلى أنّ دراسة القاضي الجرجاني للصّورة الشّعرية لم تشغل حيّزا كبيرا من الكتاب كما هو الحال بالنّسبة لقضية السّرقات بل لا تعدو أن تكون إشارات قليلة وآراء مبثوثة هنا وهناك، ولكن هذا لا يمنع من أن تكون قيّمة وذات وزن ثقيل في النّظرية الشّعرية العربية القديمة.

اقتصر القاضي الجرجاني ـــــــــ في دراسته للصّورة ـــــــــــ على أسلوبي التّشبيه والاستعارة؛ لأنّهما أفضل المجاز وأحقّهم بالشّعر في نظر القدامى، فكانت له آراء فيهما، يمكن تلخيصها فيما يأتي:

3-1- المقاربة في التّشبيه:

لا تكاد تختلف نظرة القاضي الجرجاني إلى التّشبيه عن نظرة سابقيه؛ من حيث المكانة والأهمية، فعلى الرّغم من أنّه لم يصرّح بذلك علنا، إلّا أنّ اعتباره ـــــــــ أي التّشبيه ـــــــــ ركنا من أركان عمود الشّعر دليل على تفضيله على باقي أنواع المجاز، حيث

يقول: « وكانت العرب تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب... »[1]. وقد اشترط فيه المقاربة بين الطّرفين، أي وجوب تحقيق التّشابه الكامل بين المشبّه والمشبّه به، أو بعبارة أخرى ضرورة التّناسب المنطقي بين طرفي التّشبيه. وهو بهذا ينحو نحو ابن طباطبا، وقدامة، والآمدي، وغيرهم من نقاد القرن الرّابع للهجرة الذين يرون أنّ حسن التّشبيه موقوف على كثرة الوجوه الجامعة بين المشبّه والمشبّه به، كثرة تقرب بهما إلى حال الاتحاد [2]. حتّى إنّ التّشبيه « إذا عُكِسَ لم ينتَقِضْ، بل يكونُ كلُّ مشبَّهٍ بصاحبه مثلَ صاحبه، ويكونُ صاحبُه مثلَه مشتبهًا به صورة ومعنى »[3].

والجدير بالذّكر في قضية الحال، أنّ فكرة المقاربة لم تكن حكرا على هؤلاء النّقاد فقط في تلك الحقبة الزّمنية؛ بل هي فكرة قديمة تمتدّ جذورها إلى القرن الثّالث للهجرة، حيث نجد المبرد يقسّم التّشبيه إلى أربعة أقسام، هي: « تشبيهٌ مُفْرِطٌ، وتشبيهٌ مُصِيبٌ، وتشبيهٌ مُقَارِبٌ، وتشبيهٌ بعيدٌ يحتاجُ إلى التفسير ولا يقوم بنفسه. وهو أَخْشَنُ الكلام »[1]. وأهمّ هذه الأقسام، عنده، هو التّشبيه المصيب؛ لأنّه يقوم على لياقة عقلية واضحة، ولذلك كان المبرد يتطلب الإصابة والمقاربة في قوله إنّ « أَحْسَن الشعر ما قاربَ فيه القائل إذا شَبَّهَ، وأحسَنُ منه ما أصاب به الحقيقة »[2]. ومن هنا تصبح المقاربة والإصابة، عنده، قانونا عاما في جودة الشّعر، وفضله في الحسن. وقد تبوّأت هذه القاعدة صدارة المقاييس في جودة النّصّ الأدبي عند عدد لا يستهان به من البلاغيين والنّقّاد الذين أتوا بعده على النّحو الذي رأيناه، ومن ثمّ تصبح القانون المتحكّم في دراستهم للصّورة الشّعرية.

وبهذا يمكن القول إنّ صاحب الوساطة قد هضم ثقافة العصر، وصاغ مبادئ عمود الشّعر ـــــــــ بما فيها من المقاربة في التّشبيه ـــــــــ في جملة ما اتّفق عليه سابقوه، وبالأخصّ نقّاد القرن الرّابع الهجري.

---

1 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 33.

2 – ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 108.

3 – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 49.

1 – المبرد، الكامل، ج 3، ص 95.

2 – المصدر نفسه، ج 1، ص 234.

ولكن تحسن الإشارة إلى أنّ فكرة (المقاربة) كمبدأ عام في حسن التّشبيه لم ترق جميع النّقاد لاسيما المتأخرين عن القاضي الجرجاني، كابن رشيق القيرواني الذي آثر البعد في التّشبيه على قربه، ويتجلّى هذا في ردِّه على رأي قدامة في أفضل التّشبيه؛ إذ يقول: « وزعم قُدَامة أن أفضل التشبيه ما وقع بين شيئين اشتراكُهما في الصفات أكثر من انفرادهما، حتى يدنى بها إلى حال الاتحاد... وإنما حُسْنُ التشبيه أن يقرب بين البعيدين حتى تصير بينهما مناسبة واشتراك »[3]. وبهذا يكون صاحب العمدة قد قلب أطراف المعادلة؛ وأصبح التّشبيه عنده إيقاع الائتلاف بين المختلف بعد أن كان إيقاع الائتلاف بين المؤتلف أو شبه المؤتلف.

وإلى جانب ابن رشيق، نجد معاصره عبد القاهر الجرجاني الذي قرّر أنّ التّباعد بين الشّيئين، أي الاعتماد على ما هو غير مألوف، هو الذي يحدث في النّفس العجب والأريحية فيقول: « وهكذا إذا استقريت التشبيهات، وجدتَ التباعُد بين الشيئين كلما كان أشدَّ، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوسُ لها أطرب، وكان مكانُها إلى أن تُحدِث الأريحيّة أقرب »[4]. وعلى هذا فليس ثمة براعة إلّا في إيجاد الائتلاف بين المختلفات أو بين المتباعدات، والغوص على الأواصر المحتجبة التي لا تنكشف إلّا بالتّثبت والتّعمل. أما الأشياء المشتركة في الجنس أو في النّوع فمستغنية، بثبوت الشّبه بينها وقيام الاتفاق فيها، عن التّعمل والتّأمل في عقد مشابهة بينها و« إنما الصّنْعة والحِذْقُ، والنظرُ الذي يَلْطُف وَيَدِقُّ، في أن تُجمع أعناقُ المتنافرات والمتباينات في رِبْقة، وتُعقَد بين الأجنبيّات معاقدُ نسَب وشُبْكة. وما شُرفت صنعةٌ، ولا ذُكر بالفضيلة عملٌ، إلا لأنهما يحتاجان من دِقّة الفكر ولُطْف النظر ونَفاذ الخاطر، إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما ويحتكمان على مَن زَاوَلهما والطالبِ لهما من هذا المعنى، ما لا يحتكم ما عداهما، ولا يقتضيان ذلك إلّا من جهة إيجاد الائتلاف في المختلفات... ولم تأتلف هذه الأجناسُ المختلفة للممثّل، ولم تتصادف هذه الأشياء المتعادية على حكم المشبِّه، إلا لأنه لم يراع ما يحضر العين، ولكن ما يستحضر العقل، ولم يُعْنَ بما تنال الرؤية، بل بما تعلّق الرّوية، ولم ينظر إلى الأشياء من حيث تُوعَى فتحويها الأمكنة، بل من حيث تَعِيها القلوب الفَطِنة »[1].

ومن هذا المنظور، يصبح الشّاعر شخصا غير عادي، يمتاز على عامة النّاس بالقدرة على رؤية مالا يرون، والشّعور بما لا يشعرون، والتّفطن إلى ما لا يفطنون إليه. إنّه إنسان

3 – ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 289.

4 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 130.

1 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 148- 150.

متخيّل يستطيع بذكائه ونفاذ بصيرته الكشف عن الاتّفاق الكامن بين الأشياء المختلفة، وإدراك التّشابه بين العناصر المتباعدة، والتّوصل إلى إدراك علاقات خفية لا يلتفت إليها غيره. كما إنّه لا يكتفي بالنّظرة المجملة، والتّشبيه المجمل، والعلاقة البيّنة، وإنّما يسعى إلى التّفاصيل بتحليل أجزاء الصّورة ثمّ إعادة تركيبها بكيفية تسمح بإبراز الأوصاف المحتجبة، وإدراك النّادر الذي لا يأتي عليه الوصف المجمل. وهذا يتطلّب إطالة التّأمل، وتدقيق النّظر في الدّقائق واللّطائف، تجنّبا للشّبه المجمل، والوقوع في العامي المشترك، والمألوف المبتذل. ولعلّ هذا ما « أدى إلى القول إن الشعر ليس للجميع، وإنما هو مقصور على فئة خاصة، فللشعر أهله ومن الصعب أن يفهمه "غير أهله"»[2].

3-2- دمج الوصف والتّمثيل بالتّشبيه:

من الملاحظ في كتاب (الوساطة) أنّ القاضي الجرجاني يدمج الوصف بالتّشبيه، ولعلّ السّبب في ذلك يعود إلى كون التّشبيه ـــــــ بالنّسبة له ـــــــ وصفا للشّيء بما يقاربه أو يدانيه، حيث إنّنا نجده في أكثر من موضع يستعمل عبارة (يصف) بدلًا من (يشبه)، مثل قوله «... وامرئ القيس زاد في قوله يصف الطعنة:

كجيب الدِّفنس الورهـــــا ء ريعت وهي تستفلـــــــــي »[1].

كما إنّه يرادف بين (التّشبيه) و(التّمثيل)، ولا يميّز بينهما، ويظهر ذلك من خلال تعبير (مثل) للتّشبيه، كنحو قوله: « ... ثمّ مثّل فقال:

كالبدر من حيث التفت رأيته يهدي إلى عينيك نورا ثاقبا »[2].

وفضلا عن ذلك، نجده في قوله إنّ « التشبيه والتمثيل قد يقع تارة بالصورة والصفة، وأخرى بالحال والطريقة »[3]. قد جعل التّشبيه والتّمثيل واحدا؛ حيث إنّه لم يصرّف الفعل (وقع) إلى المثنى، وإنّما احتفظ به في صيغة المفرد، مما يؤكّد ترادفهما وعدم تمايزهما واختلافهما عنده. وهو بهذا يكون قد اختلف عما رآه الجمهور من البلاغيين من أنّ التّشبيه غير التّمثيل؛

---

2 – أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط 1، بيروت 1985م، ص 472.

1 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 188.

2 – المصدر نفسه، ص 220. وينظر كذلك الصّفحات: 185، 336، 358، 361.

3 – المصدر نفسه، ص 471.

فهما نوعان مختلفان، ويكمن الفرق بينهما في كون وجه الشّبه في التّشبيه واحدا، بينما يكون في التّمثيل منتزعا من أمور عديدة، أو بعبارة أخرى يرجع الفرق بينهم كما يرى عبد القاهر الجرجاني إلى وجه الشّبه؛ إذ إنّه في التّشبيه أمر بيّن ظاهر، يدرك بحاسة من الحواس الخمسة، في حين إنّه في التّمثيل غير خفي غير ظاهر، ولا يدرك إلا بتأويل عقلي محض [4]. ومن ثمّ يكون التّشبيه أعم، والتّمثيل أخص وليس كل تشبيه تمثيلا.

ولكن مثل هذا التّصور لا نجد له أثرا في كتاب (الوساطة)؛ لأنّ القاضي الجرجاني قد ساوى بين المجازين في الاستعمال من جهة، ولأنّه لم يعمل على تعريفهما، وتحديد ماهيتهما بشكل يوضّح تصوّره لهما من جهة ثانية. ولعلّ السّبب في ذلك ــــــــــ في أغلب الظّن ــــــــــ يعود إلى رغبة منه في تجاوز مثل هذه المسائل النّظرية المعروفة التي لا تحتاج إلى العودة إليها، وفي المقابل التّركيز على الجانب التّطبيقي الذي يخدم أكثر غرضه من وضع الكتاب ألا وهو الرّدّ على خصوم أبي الطيب، وإنصافه منهم، والإتيان بالحجة المقنعة والدّليل القاطع على شاعريته، وحتّى على عبقريته.

3-3- نوعا التّشبيه وأغراضه:

لقد جعل القاضي الجرجاني البحث في موضوع التّشبيه مقدّمة لباب السّرق، كما ذكر آنفا مما يدلّ على أنّ أهمّ أنواع السّرق، عنده، سرقات التّشبيه والاستعارة بما أنّ التّشبيه هو الأصل فيها، والتّشبيه ــــــــــ حسبه ــــــــــ صنفان: « إما مشترك عامٌّ الشركة، لا ينفرد أحد منه بسهم لا يساهم عليه، ولا يختص بقسم لا ينازع فيهن فإن حسن الشمس والقمر، ومضاء السيف، وبلادة الحمار وجودة الغيث، وحيرة المخبول، ونحو ذلك مقرر في البداية، وهو مركب في النفس وتركيب الخلقة. وصنف سبق المتقدم إليه ففاز به، ثم تدوول بعده فكثر واستعمل، فصار الأول في الجلاء والاستشهاد، والاستفاضة على ألسن الشعراء، فحمى نفسه عن السرق، وأزال عن صاحبه مذمة الأخذ، كما يشاهد ذلك في تمثيل الطلل بالكتاب والبرد، والفتاة بالغزال في جيدها وعينيها »[(1)].

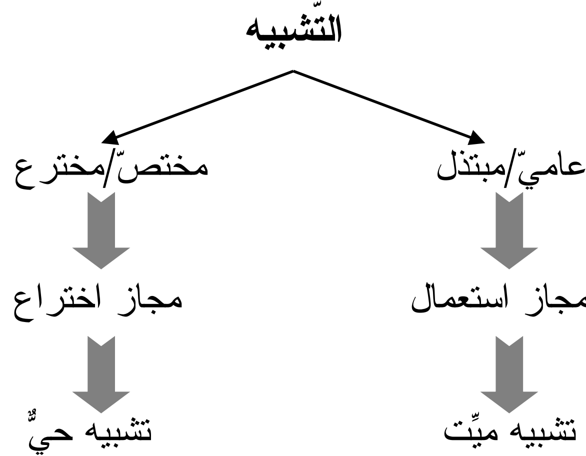
---

4 – ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 95- 97.

1 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 185.

من الواضح أنّ صاحب الوساطة لم يعتمد في تقسيمه للتّشبيه على قلّة أو كثرة الصّفات المشتركة بين المشبّه والمشبّه به على نحو ما فعل الرّماني، وإنّما صنّف التّشبيه حسب الاستعمال والاختراع؛ إذ هناك حسبه تشبيهات عامية مشتركة يتداولها النّاس جميعا دون أن ينفرد أحد بها، أو أن تكون له مزية وفضل في ابتكارها، فهي « من المعاني العامية والأمور المشتركة التي لا فضل فيها للعربي على العجمي، ولا اختصاص لها بجيل دون جيل »[2]. فمثل هذه التّشبيهات تكاد تصبح، لانتشارها، ضربا من المواضعة تستعمل كما تستعمل بقية وحدات اللّغة، وليس فيها ما يدلّ على أنّ منجزها قد بذل جهدا لتصريف اللّغة على غير ما وضعت له واختراع نهجا في الأداء على غير مثال. كما إنّ هناك تشبيهات هي ملك لمن ابتدعها وسبق إلى وضعها. ولكن هذه الأخيرة سرعان ما تلتحق بالأولى بفعل التّداول، والاستعمال، والانتشار، حيث تفقد خصوصيتها وميزتها. وتبعا لهذا يمكن القول إنّ هذين الصّنفين ما هما في حقيقة الأمر إلّا (صور الاستعمال) و(صور الابتداع) التي تحدّث عنها فونتانيي في البلاغة الكلاسيكية، أو بتعبير آخر ليسا سوى (تشبيهات حيّة) و(تشبيهات ميّتة) بالمصطلح الحديث. ومن هنا يتّضح لنا أسبقية القاضي الجرجاني إلى التّفطن إلى هذين النّوعين، وإن لم يتوسّع في دراستهما، ولم يصطلح عليهما كما هو الحال في الدّراسات الغربية الحديثة.

وبهذا يمكن التّمثيل لنوعي التّشبيه عند القاضي الجرجاني بالشّكل الآتي:



وللشّعراء في التّشبيه، حسب صاحب الوساطة، « أغراض، فإذا شبهوا بالشمس في موضع الوصف بالحسن أرادوا به البهاء والرونق والضياء، ونُصُوعَ اللون والتمام، وإذا ذكروا في الوصف بالنباهة والشهرة أرادوا بع عموم مطلعها وانتشار شعاعها، واشتراك الخاص والعام

2 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 35.

في معرفتها، وتعظيمه. وإذا قرنوه بالجلال والرفعة أرادوا به أنوارها وارتفـاع محلهـا. وإذا ذكروه في باب النفع والإرفَاق قصدوا به تأثيرها في النشوء والنماء، والتحليل والتصفية. ولكل واحد من هذه الوجوه باب مفرد، وطريق متميز؛ فقد يكون المشبه بالشمس في العلو والنباهـة، والنفع والجلالة أسود وقد يكون نمير الفعال كَمَدَ اللون، واضح الأخلاق كاسف المنظر »[1].

من الملاحظ في هذا النّص أنّ القاضي الجرجاني قد حلّل وجه الشّبه تحليلا دقيقا؛ حيث أشار إلى أنّ المشبّه به يكون شيئا واحدا، ويختلف وجه الشّبه باختلاف غرض القائل؛ فقد يراد بالشّمس مثلا ـــــــــ وهي لفظة واحدة ـــــــــ إما: الحسن، أو النّباهة والشّهرة، أو الجلال والرّفعة، أو النّفع والإرفاق.

3-4- التّفاعل بين طرفي التّشبيه:

إن التّفاعل بين طرفي الصّورة التّشبيهية وملاءمتها لحال الخطاب من أهـمّ عناصـرها الفنّية وأغراضها النّفسية. ولكي يكون التّشبيه صادقا في التّعبير عن المشاعر الوجدانية، متفاعلا معها وجب أن يتفاعل طرفاه، بأن يكون المعنى المراد التّشبيه به ـــــــــ حسّـيا كـان أم مجرّدا ـــــــــ صادقا في التّعبير عن المعنى المراد تشبيهه، ومرآة تعكس بصدق أبعـاده النّفسية، وشاعره الوجدانية، وآفاقه النّفسية، حتّى يتمكّن من التّأثير في نفس المتلقي، وتحريـك انفعالاته المناسبة، ليعيش التّجربة نفسها التي عاشها الشّاعر، أو جوًّا نفسيا قريبا منها.

ويؤكّد صاحب الوساطة تفاعل عناصر الصّورة التشبيهية وأطرافها، وصدقها في التّعبير عن التّجربة، وذلك في تعليقه على قول الشاعر:

ربَّ ليل أمد من نفس العا   شق طولا قطعته بانتحاب

فنفس الشّاعر ـــــــــ كما يقول القاضي الجرجاني ـــــــــ بالغا ما بلـغ لا يمتـدّ امتداد أقصر أجزاء الليل وإنّما مراد الشّاعر أنّ اللّيل زائد في الطّول على مقادير اللّيالي كزيادة العاشق على الأنفاس، وهذا الوجه من الشّبه بين طرفي الصّورة مما لا يلتفت إليه عادة، وإنّمـا استطاع الشّاعر اكتشافه والالتفات إليه بما أوتي من يقظة عقلية [1]. وقد التفت القاضي الجرجاني إلى أنّ هذا اللّون من الصّور التّشبيهية لا يتوقّف تفاعل أطرافها على مـدى تحقّـق الصّـفات

---

1 - القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 474.

1 - ينظر: القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 472.

المشتركة بينها بحسب وجودها الحسِّي، وإنّما بلحاظ أحوالها وطرقها، فهو في تعليقه على بيت أبي الطيب المتنبي:

بليتُ بِلى الأطلال إن لم أقف بها وقوف شحيح ضاع في التُّرْبِ خاتمُه

يقول: « إن التشبيه والتمثيل قد يقع تارة بالصورة والصفة، وأخرى بالحال والطريقة، فإذا قال الشاعر– وهو يريد إطالة وقوفه: إني أقف وقوف شحيح ضاع خاتمه، لم يُرِدْ التسوية بين الوقوفين في القَدْرِ والزمان والصورة، وإنما يريد لأقفنّ وقوفا زائدا على القدر المعتاد خارجا عن حد الاعتدال كما أن وقوف الشحيح يزيد على ما يعرف في أمثاله، وعلى ما جرت به العادة في أضرابه »[2].

ويفهم من هذا النّصّ أنّ هناك فرق حاسم بين الوقوفين: وقوف الشّاعر في شعره، ووقوف غيره خارج الكيان الشّعري. والقاضي الجرجاني لم يشأ أن يسوّي بين وقوفين ينتسب كلّ واحد منهما إلى عالم له خصائصه، وكأنّه يريد أن يقول: إنّ الخطأ الذي وقع فيه من انتقد المتنبي كانت بدايته التّسوية بين وقوفين؛ لأنّ وقوف الشّاعر له طبيعة شعرية، رآه صاحب الوساطة زائدا على القدر المعتاد، خارجا عن حدّ الاعتدال، إنّها « محاولة... تلتقي مع ما يلحظه النقد الحديث من أن الصورة البصرية إحساس أو إدراك حسي، ولكنها أيضا تنوب عن أو تشير إلى شيء غير مرئي شيء داخلي، كما تلتقي مع ناقدنا المعاصر الذي يريد أن يحث القارئ على فهم الصورة الشعرية دون قياس على ما نعلم من واقعنا اليومي. إن المفيد عنده في قراء الصورة الفنية أن تفحص العناصر التي تتركب منها الصورة لنستنتج منها المعنى الذي يحتمه تركيبها »[3].

ومما تقدّم، يجوز الاعتقاد أنّ هذه الملاحظة الدّقيقة من القاضي الجرجاني قد كانت ـــــــــــ على حدّ قول شوقي ضيف ـــــــــــ « من البواعث التي دفعت عبد القاهر الجرجاني في كتابه "أسرار البلاغة" إلى أن يقف طويلا أمام التشبيه الحسي والعقلي، وأن يُعْلي الثاني على الأول لما فيه من خفاء وبعد في التشبيه والتمثيل »[1].

---

2 – المصدر نفسه، ص 471.

3 – السيد فضل، تراثنا النقدي: دراسة في كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني، منشأة المعارف، الإسكندرية د ت، ص31،32.

1 – شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، ط 2، القاهرة د ت، ص 138.

3-5- مفهوم الاستعارة ومكانتها:

لقد تناول القاضي الجرجاني قضية الاستعارة في كتاب (الوساطة)، حيث استهلّ الحديث عنها بذكر طائفة من أمثلتها الحسنة والسّيئة، فمن الأولى نجد مثلا قول زهير بن أبي سلمى:

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله وعُرى أفراس الصِّبا رواحله

ومن الثّانية نجد قول أبي تمام:

باشرت أسباب الغنى بمدائح ضربت بأبواب الملوك طُبُولا

ولاحظ صاحب الوساطة أنّ النّاس يخلطون بينها ــــــ أي الاستعارة ــــــ وبين التّشبيه البليغ فقال: « وبما جاء هذا الباب ما يظنه الناس استعارة وهو تشبيه أو مثل؛ فقد رأيت بعض أهل الأدب ذكر أنواعا من الاستعارة عدّ فيها قول أبي نواس:

والحبُّ ظَهْرٌ أَنْتَ رَاكِبه فإذا صرفت عنانه انصرفا.

ولست أرى هذا وما أشبهه استعارة، وإنما معنى البيت أنّ الحب مثل ظهر، أو الحب كظهر تديره كيف شئت إذا ملكت عنانه؛ فهو إما ضرب مَثَل أو تشبيه شيء بشيء »[2]. ويذهب أحمد عبد السّيِّد الصّاوي على أنه « لأول مرة يصادفنا من يفرق بين فن وفن ويميِّز بينهما بصراحة، وبطريقة تدل على وعي وعمق وفهم »[3]. وقد تلقّف عبد القاهر الجرجاني هذه الفكرة، فتبعه قائلا: « اعلم أنّ الوجه الذي يقتضيه القياسُ، وعليه يدلّ كلام القاضي في الوساطة، أن لا تُطْلَق الاستعارة على نحو قولنا: "زيد أَسَدٌ" و"هند بدرٌ" ولكن تقول: هو تشبيه، وإذا فإذا قال: "هو أسدٌ"، لم تقُلْ: "استعار له اسم الأسد"، ولكن تقول: "شَبَّهه بالأسد" »[4].

ويستتمّ صاحب الوساطة كلامه بتعريف الاستعارة، فيقول: « إنما الاستعارة ما اكتُفي فيها بالاسم عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها »[1]. وهي عنده « أحد أعمدة الكلام وعليها المعوّل في التّوسع والتّصرف وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر »[2].

---

2 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 41.

3 – أحمد عبد السّيد الصّاوي، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين، ص 57.

4 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 321، 322.

1 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 41.

2 – المصدر نفسه، ص 428.

ومما تقدّم، يتبيّن لنا أنّ للاستعارة مكانة مرموقة لدى القاضي الجرجاني، بدليل أنّه جعلها أحد أعمدة الكلام، مما يوحي بأهميتها وضرورتها في بناء الخطاب الإبداعي سواء أكان شعرا أم نثرا دون استثناء. كما إنّها ـــــ حسبه ـــــ وسيلة يستعين بها الأديب للانتقال باللّفظ من محلّ إلى محلّ، والعبور به أو بالعبارة لصلة أو لغير صلة، أي للاتّساع أو (التّوسع) على حدّ تعبير صاحب الوساطة، والاتّساع هو « كل كلام تتسع تأويلاته فتتفاوت العقول فيها لكثرة احتمالاته »[3]. وهو أن يأتي الأديب بلفظ يتّسع فيه التّأويل على قدر قوى النّاظر فيه وبحسب ما يحتمل من المعاني. وهذا يعني إلغاء محدودية الدّلالة، وإطلاق سراح المعنى من كلّ قيد متواضع عليه، وإقرار مبدأ الشّمولية التي نادى بها كوهين فيما بعد كأحد المظاهر المميّزة للّغة الشّعرية، وبما قد يستتبع هذه الشّمولية من تحطيم لقيود الزّمان والمكان، وإلغاء لوظيفة الصّفة في التّحديد. وتبعا لهذا التّصور يكون القاضي الجرجاني قد فهم بحق فهما صحيحا للأدب، إلّا أنّ هذا الفهم جاء مبتورا؛ لأنّ الوظيفة التي أسندها صاحب الوساطة إلى الاستعارة، في القسم الثّاني من نصّه السّابق، ثانوية تتمثّل في الزخرفة اللّفظية، أي تزيين المعنى وتنميقه، وهو بذلك يكون قد حذا حذو سابقيه من النّقاد والبلاغيين الذين هوّنوا من شأن الاستعارة، واحترزوا منها، وحصروا وظيفتها في مجرّد الإبانة والتّزيين.

وبناء على هذا، يمكن القول إنّ القاضي الجرجاني قد بنى فهمه للاستعارة على النّزعتين المذكورتين سابقا: نزعة الإعلاء ونزعة التّهوين؛ فهو يعلي ويهوِّن من شأنها في نفس الوقت، ممّا يدلّ على تناقض واضطراب موقفه منها.

وتحسن الإشارة إلى أنّ هناك نصوص أخرى له تدعّم فكرة التّناقض هذه؛ حيث إنّنا نجده في سياق آخر يقدّم التّشبيه على الاستعارة، فيعتبره في المرتبة الأولى من عمود الشّعر مُخرجا الاستعارة بصريح العبارة من ذلك العمود؛ لأنّ القدماء لا يحتفلون بها، فيقول: « وكانت العرب تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلِّم السّبق لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب... ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض »[1]. ويعتبر الاستعارة فضلا عن ذلك لونا من ألوان البديع، أي زينة لا تعبير، بل إنّه يعدّها صدر البديع،

3 – أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج 1، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد 1403هـ/ 1983م، ص 41.

1 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 33، 34.

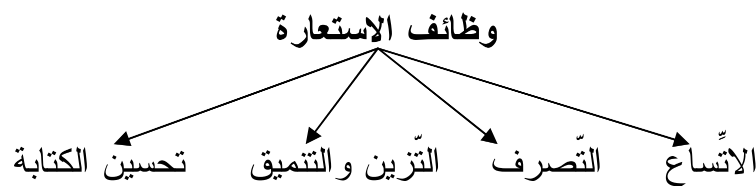
وهو بهذا يذهب مذهب ابن المعتز (ت296هـ) الذي استهلّ كتابه (البديع) بالاستعارة إشعارا بأهميتها وتقدمها على وجوه البديع الأخرى في الاختصاص بالشّعر والبلاغة، إلاّ أنّ « حشره إياها مع التجنيس والمطابقة ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها و" المذهب الكلامي" كل ذلك مناقض للأهمية التي وسم بها الاستعارة. فجعل الاستعارة ضمن أبواب اعتبرت محسنات لفظية أضرّ بوظيفة الاستعارة »[2].

ونتيجة لما سبق، يمكن القول إنّ للقاضي الجرجاني موقف محافظ معتدل في النّظر إلى الاستعارة، رغم أنّه كان متعاطفا مع تجربة الشّعر المحدث كما يتجلّى ذلك من دفاعه عن كثير من استعارات المتنبي وأبي تمام، نحو تبريره سبب استعارة هذا الأخير للدّهر أخدعا في قوله:

يا دهر قوم من أخدعيك* فقد أضججت هذا الأنام من خرقك

حيث يقول: « فإنما يريد: اعدل ولا تَجُر، وأنْصِفْ ولا تَحِفْ. لكنه لما رآهم قد استجازوا أن ينسبوا إليه الجَوْر والميل، وأن يقذفوه بالعَسَفِ والظّلم، والخُرْق والعنف، وقالوا: قد أعرض عنا، وأقبل على فلان، وقد جفانا وواصل غيرنا، وكان الميلُ والإعراض إنما وقع بانحراف الأخْدَع وازورار المنكب استحسن أن يجعل له أخدعا، وأن يأمر بتقويمه »[3]. لكن هذا لا يمنع من طرحه الاستعارة من عناصر الشّعر الأساسية، نظرا لاقتصاد الشّعراء فيها، وعدم احتفالهم بها كاحتفالهم بالتّشبيه المصيب المقارب. ومن ثمّ يمكن تفسير سبب عدِّها (أحد أعمدة الكلام) على نحو يناقض موقفه الأول باضطراره إلى تبنّي هذه الفكرة دفاعا عن أبي الطيب الذي أعابه خصومه في كثير من استعاراته.

وممّا تقدم، يمكن التّمثيل لوظائف الاستعارة عند القاضي الجرجاني بالشّكل الآتي:



2 – توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية، ص 126، 127.

* الأخدعان: عرقان في العنق.

3 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 432، 433.

3-6- شروط الاستعارة:

إنّ الاهتمام بالاستعارة في التّراث النّقدي والبلاغي كان يدور في إطار تصوّر عام حظر النّقاد على الشّعراء تجاوزه؛ « لأن للاستعارة حدا تصلح فيه فإذا جاوزته فسدت وقبحت »[1]. مثلما تمّت الإشارة إليه سابقا. ويرتبط هذا الحدّ بطبيعة العلاقة بين طرفي الصّورة: المستعار والمستعار له، فإذا كانت هذه العلاقة صحيحة عقليا، وكان المستعار قريبا من المستعار له، ومشاكلا له وشبيها به، كانت الاستعارة لائقة وقريبة من الحقيقة؛ حيث إنّها تؤدّي نفس المعنى الذي تؤديه العبارة الحرفية، وإلاّ خرجنا على الحدّ المسموح به، واقتربت الاستعارة من حدود الفسّاد والهجنة والبعد عن الوضوح والصّواب العقلي.

وترتدّ أسباب إقامة هذا الحدّ إلى اعتبار النّقاد والبلاغيين القدامى الاستعارة صورة من صور التّشبيه وفرعا عليه، ومن ثمّ الحرص على أن تستجيب للضّوابط التي وقع إقرارها بشأنه ولمّا كانت تختلف عنه من جهة البنية؛ إذ تكتفي في العبارة بالمشبّه به، مما يؤدّي إلى حصول المطابقة، والتّداخل، وإلغاء التّمايز كما ذكر سابقا « تضاعف ذلك الحرص وضيق الخناق على الشعراء في استعمالها حتى لا يخرجوها مخارج لا تحقق التناسب والملاءمة بين الأطراف »[2]. أي تمّ وضع مجموعة من الشّروط لا بدّ توفرها في الجملة الاستعارية. وقد تحدّث القاضي الجرجاني عن أهمها قائلا بأنّه لا بدّ أن يقوم بين المستعار والمستعار له معنى مشترك تنبني بموجبه الاستعارة على أساس من التّناسب العقلي بين الطرفين؛ لأنّ ملاك الاستعارة « تقريب الشّبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاجُ اللفظ بالمعنى؛ حتى لا يوجد منافرة بينهما، ولا يتبين أحدهما إعراض عن الآخر »[3]. لذلك عاب خصوم المتنبي عليه قوله:

مَسَرَّةٌ في قُلُوبِ الطِّيبِ مَفْرِقُهَا   وَحَسْرَةٌ في قلوبِ البَيْضِ واليَلَبِ

لأنّه جعل للطيب والبيض واليلب قلوبا، وهي استعارات خرجت على حدّ الاستعمال والعادة، لم تُراع فيها الأصول، ولم تجرِ على شبه قريب ولا بعيد، ولذلك عُدّت من فاسد الاستعارة وقبيحها، و« إنما تصح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة، وطرف من الشبه والمقاربة »[1]. والقاضي الجرجاني يلتقي هنا بالآمدي التقاء واضحا؛ إذ يرى هذا الأخير ــــــــ كما

---

1 – الآمدي، الموازنة، ج 2 ، طبعة محي الدّين عبد الحميد، ص 242.

2 – حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص 584.

3 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 41.

1 – القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 429.

ذكر سابقا ـــــــــ أنّ العرب استعارت المعنى لما ليس له « إذا كان يقاربه، أو يدانيه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه »[2]. وصاحب الوساطة كذلك يطلب في الاستعارة أن تظهر فيها المناسبة بيِّنة بين المستعار والمستعار منه، ويقول إنّ ملاكها تقريب الشّبه، وائتلاف ألفاظ صور الاستعارة مع معانيها، حتّى لا توجد منافرة، أو حتى يحدث الانسجام حسنا في الصّورة، وتوضيحا للفكرة، فلا إعراض من إحداهما عن الأخرى، وحتّى لا يكون هناك تكلّف يؤدّي إلى الإبهام والغموض في المعنى المراد.

وفي ظلِّ هذه النّظرة تتحدّد صحّة الاستعارة وحسنها بوضوح العلاقة بين طرفيها، وسهولة الاهتداء إلى المعنى الذي قصده الشّاعر. ولذلك نجد القدامى إذا أرادوا التّعبير عن نهاية الحسن في الاستعارة شبّهوا دلالتها بما تدلّ عليه الحقيقة. فابن رشيق مثلا شديد الإعجاب ببيت طفيل الغنوي:

فوضعتُ رحلي فوقَ ناجيةٍ يَقْتَاتُ شَحْمَ سَنامها الرَّحْلُ

لأن جعله شحم السنام قوتا للرحل استعارة كأنها الحقيقة لتمكنها وقربها، وقرب هذه الاستعارة هو السبب، عند صاحب العمدة، في تناقل أصحاب المختارات هذا البيت، ومحاولة كثير من الشعراء النّسج على منواله [3].

ومهما يكن من أمر، فإنّ جلّة العلماء يستحسنون الاستعارة القريبة؛ لأنّها تبقي على صفتا الوضوح والتّمايز الأثيرتين لدى الجميع، باستثناء ثلة منهم، ولعلّ عبد القاهر الجرجاني خير من يمثّل هذا الاستثناء؛ إذ هو يرى أنّ الاستعارة لا تكون في قوّة الشّبه بحيث يكون باديا من أوّل وهلة، وإنّما المزيّة هي في خفاء وجه الشّبه خفاء يجعل التّصريح به أمرا مستنكرا. ومن ثمّ لا يكون للصّورة « قوة تهز وتحرك إلا إذا كان الشبه مقررا بين شيئين مختلفين في الحسن. فكلما كان التباعد بين شيئين أشد، كانت الصورة إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب. ذلك أن موضع الاستحسان هو أن الإنسان يرى بها الشيئين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين »[1].

---

2 – الآمدي، الموازنة، ج 2، طبعة محي الدّين عبد الحميد، ص 234.

3 – ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 275.

1 – أدونيس، الشعرية العربية، ص 47.

ومع ذلك، فإنّ الجمهور الأعظم من النّقاد والبلاغيين العرب القدامى يستهجنون الاستعارات البعيدة، وينظرون إليها نظرة مسترابة. والقاضي الجرجاني لا يختلف عنهم في ذلك، أي من حيث التّمسك بقرب الاستعارة، ووضوح الشّبه، وعدم الخروج فيها على حدّ الاستعمال والعادة حتى إنّه عدّ التّعدّي في الاستعارة من عيوب الشّعر البارزة [2]. كما إنّه وقف من استعارات أبي تمام موقفا لا يختلف جوهريا عن موقف سابقه الآمدي في كتابه (الموازنة)؛ فهو يضيق باستعاراته التي تقوم على التّشخيص والتّجسيد، أي الاستعارات التي تجعل من المعنوي المجرد غير المحسوس ماديا محسوسا، ويعد أبيات شاتم الدّهر ــــــــــ كما عدّها الآمدي ــــــــــ نوعا من الهزل [3]. وفضلا عن ذلك أدرج كثيرا من استعاراته البعيدة في زمرة الاستعارات السّيِّئة، ذلك أنّه لم ينسجها على منوال العرب ولم يقتدِ بسننهم، معلِّقا عليها بقوله: « إذا سمعت بقول أبي تمام... فاسدد مسامعك، واستغش ثيابك، وإياك والإصغاء إليه، واحذر الالتفات نحوه، فإنه مما يصدئ القلب ويعميه، ويطمس البصيرة، ويكد القريحة »[4].

وبهذا يمكن التّرميز لدراسة القاضي الجرجاني للصّورة الشّعرية، وبالتّحديد للتّشبيه والاستعارة، بالمخطّط الآتي:

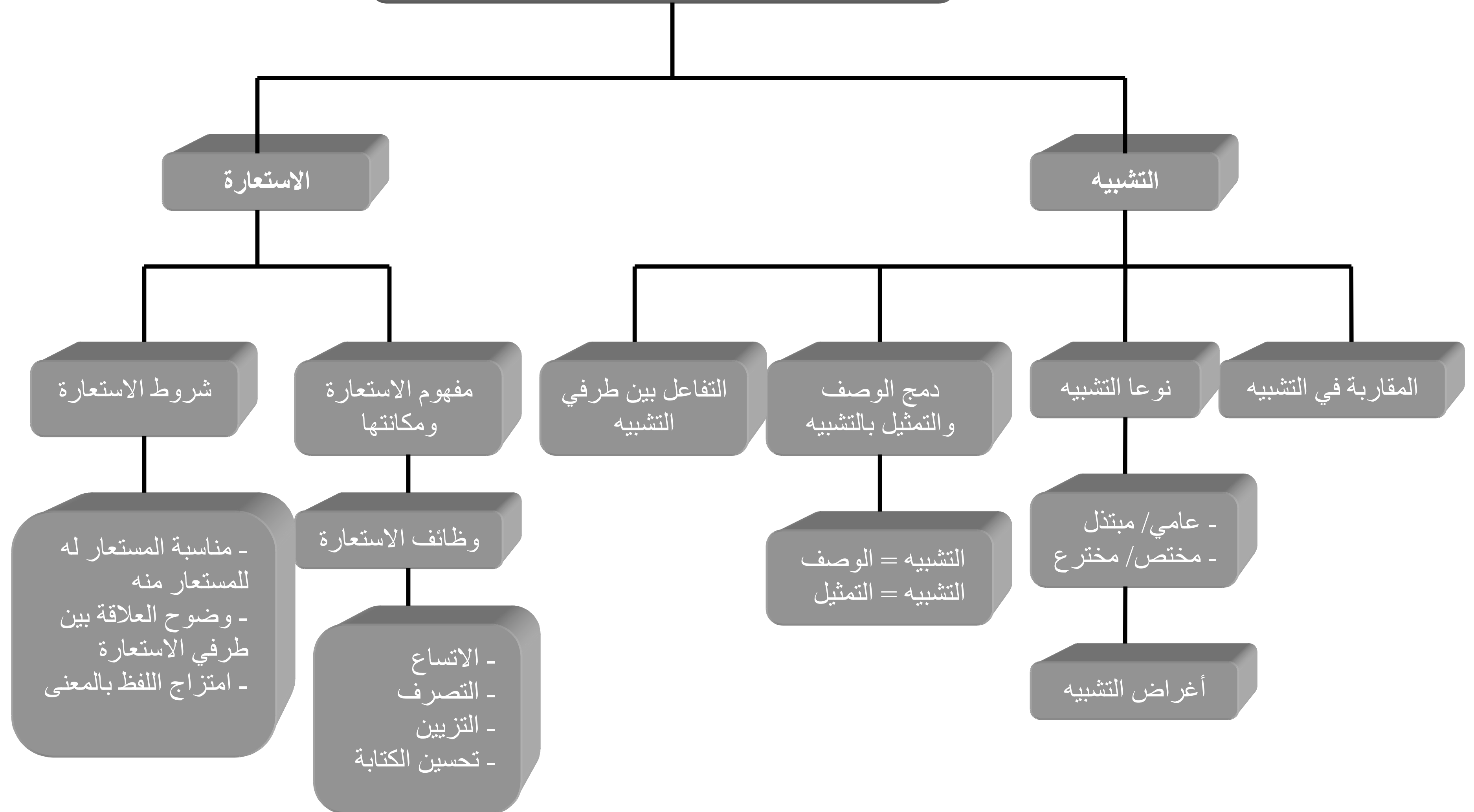
2 – ينظر: القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 82.

3 – ينظر: المصدر نفسه، ص 431.

4 – ينظر: المصدر نفسه، ص 40، 41.

وجملة القول وصفوته إنّ أفكار صاحب الوساطة المتعلّقة بالصّورة الشّعرية متوافقة مع آراء غالبية نقّاد عصره لاسيما الآمدي، وهذا التّقرب يكشف عن استيعاب القاضي الجرجـــاني للتّراث النّقدي السّابق له، واحتكامه في عرضه النّقدي إلى ما قال به النّقّاد السّابقون. فهو يقـــدّم

التّشبيه على باقي الأشكال البلاغية الأخرى، ويجعله مقوّما رئيسا من مقومات الشّعرية العربية، ويشترط فيه الالتقاء والتّقارب بين الطرفين. وينظر إلى الاستعارة بمنظار سابقيه، إلاّ أنّـــه رأى فيها مدعاة للتّوسع في الكلام الشّعري، وحسن التّصرف، وينبغي النّظر إليها في هــذا الاتّجـــاه، مشترطا فيها شيئا من الاقتصاد لتكون قريبة من متناول المتلقّي، وقد ألمح إلى أن يكــون بـــين المستعار منه والمستعار له شيئا من الصّلة لا يجعلهما متباعدين في خلق صـــورة الاســـتعارة. ومثل هذه الآراء تؤكّد بشكل كبير اعتماد القاضي الجرجاني على أصول النّقـــد الـــذي تقدّمـــه، وإخلاصه لتراثه؛ فقد استوعب الآراء والنّظرات السّابقة، وأحســـن اســـتغلالها فـــي التّطبيـــق والعرض. ومن ثمّ يمكن القول إنّه كان ابنا بارًا للأقدمين في قضية الصّورة الشّعرية.



الصّورة الشّعرية في كتاب (الوساطة)
التشبيه
الاستعارة
المقاربة في التشبيه
نوعا التشبيه
دمج الوصف والتمثيل بالتشبيه
التفاعل بين طرفي التشبيه
مفهوم الاستعارة ومكانتها
شروط الاستعارة
- عامي/ مبتذل
- مختص/ مخترع
أغراض التشبيه
التشبيه = الوصف
التشبيه = التمثيل
وظائف الاستعارة
- الاتساع
- التصرف
- التزيين
- تحسين الكتابة
- مناسبة المستعار له للمستعار منه
- وضوح العلاقة بين طرفي الاستعارة
- امتزاج اللفظ بالمعنى

خَاتِمَة

بعد عرض الفصول الثّلاثة من البحث التي عنيت بدراسة قضايا نقدية وبلاغية تراثية واردة في كتاب (الوساطة بين المتنبي وخصومه) للقاضي الجرجاني في ضوء الدّراسات النّقدية الحديثة تمّ التّوصل إلى النّتائج الآتية:

- التّناص/التّداخل النّصّي واحد من النّظريات النّقدية الحديثة، يقوم مفهومه على محاولة دراسة النّص الأدبي في ضوء علاقته بنصوص سابقة، باعتبار أنّ تلك العلاقة إنّما هي ضرب من تقاطع أو تعديل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة لتأخذ مكانها في بنية نصّية جديدة. أو بعبارة أخرى إنّ مصطلح (التّناص/التّداخل النّصّي) في النّقد الحديث يعني تفاعل النّصوص فيما بينها، أي تشكيل نصّ جديد من نصوص سابقة أو معاصرة تشكيلا وظيفيا.

- إنّ النّصّ الأدبي، في ضوء نظرية التّناص، هو خلاصة لعدد من النّصوص التي أمحت الحدود بينها، إنّه مُحمَّل برماد ثقافي يعيده إلى نصوص سابقة عليه أو معاصرة له. ومن ثمّ هو إعادة إنتاج وليس إبداعا محضا، أي هو عبارة عن عملية هدم وإعادة بناء يقوم المبدع، واستنادا إلى هذا المفهوم، أضحى النّصّ عند النّقاد المحدثين بنية دون مركز، بنية برسم الانفتاح على الماضي والحاضر والمستقبل. ويترتب على هذه اللامركزية عدم الاعتراف بمؤلف واحد للنّصّ، ومن ثمّ جاءت مقولة (موت المؤلف)، فمن يدّعي أنّه المؤلف الأوحد لكلّ هذه النّصوص التي لا تقع تحت حصر؟ لا أحد.

- من وظائف التّناص الأساسية أنّه جاء لتأكيد عدم استقلالية النّصّ التي كان يمارسها النّصّ البنيوي، وإثبات أنّ أيّ نصّ هو عبارة عن نسيج من أصوات آتية من هنا وهناك: من الشّعر ومن النّثر، ومن لغات الحياة اليومية... أي أنّه يقوم بمهمّة سياقية يثري من خلالها النّصّ ويمنحه عمقا، ويشحنه بطاقة رمزية لا حدود لها. ومن ثمّ إمكانية قراءته قراءات متعدّدة، وتأويله تأويلات لانهائية.

- لم تكن ظاهرة تداخل النّصوص وتعالقها غائبة عن الفكر العربي النّقدي والبلاغي؛ فقد وعى ــــــ في جانب منه ــــــ وجود تلك الظّاهرة الإبداعية، وأدرك خاصيتها الأساسية في بواكير الإنشاء الشّعري، وذلك بنصوص صريحة يؤكّد فيها أصحابها هذه السّمة التي تميّز بناء الشّعر على وجه الخصوص، والإنتاج الفنّي على وجه العموم، مما يعني أنّ ثمة إحساسا لدى النّقاد والشّعراء بسلطة النّصوص القديمة على النّصوص الحديثة. وعليه، فإنّهم أدركوا مضمون (التّناص/التّداخل النّصّي) واهتموا به تحت مسميات كثيرة، ورصدوا طرائق ممارسته،

وانتبهوا إلى ضرورته. بيدا أنّ الأمر لم ينقلب إلى الإطار النّظري الواضح؛ وإنّما انشغلت الثّقافة العربية بالجانب الأخلاقي المتمثّل في اعتبار التّناص شكلا من أشكال السّرقة.

– حام القاضي الجرجاني في كتابه (الوساطة) حول التّناص في مفهومه دون مصطلحه، شأنه في ذلك شأن كلّ الدّراسات السّابقة عليه التي اهتمت بظاهرة تداخل النّصوص وتفاعلها فيما بينها، أي بالسّرقات الشّعرية. فلقد أكّد على أنّ استعانة الشّاعر المحدث بنصوص الأوائل ظاهرة طبيعية، بل ضرورية في العملية الإنتاجية، ذلك أنّ العمل الأدبي لا ينطلق من العدم أو من الفراغ، وإنّما يستند دائما إلى التّجارب السّابقة والمعاصرة، ويعتمد على المعاني التي تشكّلت في ذاكرة الشّاعر بفعل الحفظ والرّواية، ولكن دون أن يكون قصده مجرّد التّبعية؛ لأنّه في هذه الحالة سيقع ــــــــ حسب القاضي الجرجاني ــــــــ في السّرقة المعيبة/القبيحة أو التّناص غير الفنّي.

– إن حديث القاضي الجرجاني عما أسماه بالسّرقة الممدوحة، والتي يقصد بها تطوير المعنى الشّعري المطروق في بيت سابق، وصياغته بلفظ أكثر جزالة وإيجازا، وأبهى تركيبا وبناءً، ما هو في حقيقة الأمر إلّا التّناص/التّداخل النّصّي ذاته؛ لأنّ كلا المصطلحين: السّرقة الممدوحة والتّناص يعنيان ببساطة: توظيف نصوص الغير بحسن وذكاء وفنيّة.

– التناص عند صاحب الوساطة نوعان: ظاهر جليّ، ويتمثّل في التّوارد والسّرقة الحرفية، وخفيّ عميق يتمّ إنتاجه عن طريق آليات محدّدة، وهي النّقل والقلب، تغيير المنهاج والتّرتيب، الزّيادة والتّأكيد، والتّعريض، والتّصريح والاحتجاج والتّعليل. ويعدّ هذا النّوع أفضل أنواع التّناص، وأكثره دليلا على مهارة الشّاعر وحذقه في توظيف نصوص الآخرين.

– ينصب اهتمام النّظرية الشّعرية على استنباط القوانين التي تحكم الظّاهرة الأدبية في كلّ جوانبها، وبالتّالي هي البحث في البنية النّصّية، وفيما يجعل من نصّ ما نصّا أدبيا يحظى بذوق ويتقبّل من قبل المتلقي. وتعدّ دراسة أرسطو للشّعر في كتابه (فن الشعر) أوّل النّظريات التي حاولت البحث في مفهوم الشّعر، والتي تأسّست عليها محاولات تنظير لنقّاد غربيين وعرب على حدّ سواء.

– إن اهتمام المحدثين المتزايد بالبحث عن قوانين الأعمال، الأدبية الخالدة منها، أدّى إلى تطوّر معايير الشّعرية، واختلافها بتطوّر مجال بحثها، وتعدّد مفاهيمها وتباينها من ناقد لآخر. فالشّعر عند الشّكلانيون الرّوس ــــــــ بوصفهم أوّل من سعى إلى التّنظير المحكم للأدب

ــــــــــــ يختلف عن اللّغة اليومية، وعن النّثر؛ إنّه خطاب نوعي تسهم كل عناصره في بناء شعريته. أما رومان جاكوبسون فيرى أنّ الشّعرية فرع من فروع اللّسانيات، يعالج الوظيفة الشّعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للّغة، بل حتّى في النّثر. أما تودوروف، فهو لا يختلف كثيرا عن جاكوبسون في مفهومه للشّعرية؛ إذ يرى أنّها ترتبط بكل الأدب: منظومه ومنثوره، أي أنّ الشّعرية ــــــــــــ عنده ــــــــــــ مقاربة للأدب. وإذا أتينا إلى جون كوهين، فإنّ تعريفه للشّعر يتلخص في كلمة واحدة ألا وهي الانزياح، أي خروج عن المألوف وخرق للمعيار.

- رغم اختلاف النّقاد المحدثين في رؤاهم وتصوّرهم للشّعرية، إلّا أنّ هناك نقاط التقاء بينهم يمكن تلخيص أهمّها في: اختلاف لغة الشّعر عن لغة الحياة اليومية، وعن لغة النّثر على وجه أخص واختلاف غايته كذلك عنهما، إضافة إلى عدم إمكانية ترجمة المنظوم، ونقله من لغته الأصلية إلى لغة أخرى.

- حظي الشّعر بعناية القدامى على اختلاف مشاربهم: نقّاد، وبلغاء، ونحّاة، وعلماء لغة، نظرا لكونه جزءا من بنية وعي الإنسان العربي، ورافدا رئيسا من روافد تفكيره، وباعثا لافتا للنّظر من بواعث حضوره الوجداني، يصدر عنه في التّعبير عن مكنون ذاته أو انتمائه العاطفي أو الإنساني، ويرجع إليه لإثبات وجوده وكيانه، وإعلان تمسّكه بما ينتمي إليه. وعليه، ألّفت كتب كثيرة تتناول هذا الفنّ القولي السّاحر بالدّراسة والتّحليل، محاولة اكتشاف أسراره، وسبر أغواره، أي ساعية للإجابة عن السّؤال: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟ أو ما الذي يجعل عبارتين: الأولى شعرية، والثّانية نثرية، رغم أنّهما تصفان حالة واحدة، أو تعبران عن مدلول واحد، أو تحملان المحتوى نفسه؟

- يميل الجمهور الأعظم من النّقاد القدامى إلى تفضيل الشّعر على النّثر، واعتباره الفنّ القولي الأوّل والأفضل، نظرا لتفرّده ــــــــ أي الشّعر ــــــــ بمجموعة من الخصائص التي يفتقر إليها النّثر والتي تتمثّل في: الوزن والإيقاع، الاعتماد على نظام البيت والتّعدّد في الأغراض، خرق المعيار وتوظيف لغة انزياحية، وانفعالية، ومؤثرة، وممتعة، ومجازية/مصوِّرة.

- يهدف النّقاد القدامى، وبخاصة نقّاد القرن الرابع للهجرة، من خلال وضعهم لمجموعة من القواعد الخاصة بالصّياغة الشّعرية، والتي اصطلحوا عليها بـ(عمود الشّعر) إلى ترسيخ شكل

القصيدة العربية القديمة في عقول الشّعراء، وتأصيل طريقة الأوائل في قول الشّعر، ومن ثمّ جودة الشّعر ومثاليته.

– ميّز القاضي الجرجاني بين نوعين من الشّعر: الأوّل رديء مستقبح، إمّا لما فيه من لحن، أو تكلّف، أو حشو، أو تفاوت، أو غلط في المعنى. والثّاني جيّد متكامل وعلى درجة عالية من الجمالية والإبداع؛ لأنّه مطبوع، وخال من التّصنّع والتّكلف، أي هو على مذهب الأوّلين. وقد حدّد صاحب الوساطة المقوّمات والعناصر التي تساعد على خلق هذا النّوع من الشّعر، وهي: الطّبع والرّواية، والذّكاء، والحفظ.

– يعزو القاضي الجرجاني اختلاف أساليب الشّعراء إلى ثلاثة عوامل: نفسية؛ حيث إنّ لغة الشّاعر تسهل أو تصعب بسهولة أو صعوبة طبعه ومزاجه، اجتماعية؛ فلغة الحاضرة تتباين عن لغة البادية، وموضوعية؛ فكلّ غرض شعري ما يلائمه من مفردات وصيغ وتراكيب.

– إن سعي القاضي الجرجاني إلى تطبيق معايير نقدية بالاحتكام إلى شيء من القياس العلمي والذّوق الفنّي المرهف، إظهارا لخصوصية النّاقد الأدبي، هو الذي قاده إلى وضع مقومات عمود الشّعر على نحو نقدي خاص، مفيدا من الآمدي كونه أستاذه في التّنظير والتّطبيق لهذا العمود. وتتوزّع مقومات هذا العمود، عنده، على عدد من العناصر، هي: شرف المعنى وصحّته، جزالة اللّفظ واستقامته، الإصابة في الوصف، المقاربة في التّشبيه، غزارة البديهة، كثرة الأمثال السّائرة والأبيات الشّاردة.

– الشّعر حسب القاضي الجرجاني، بمعزل عن الدّين؛ فإلحاد الشّاعر لا يسقط شعره، ولا يحطّ من قيمته الفنّية، كما إنّ الشّعر غير الفلسفة لاختلاف طريق كلّ منهما.

– ينظر القاضي الجرجاني إلى النّص الشّعري ككلّ كتكامل ومتجانس، ويطالب الشّاعر بتحسين استهلاله وتخلّصه وخاتمته، ومن ثمّ يكون قد تفطن إلى ما يعرف حديثا بالوحدة العضوية، ونادى بتوفّرها في القصيدة العربية.

– إن كتاب (الوساطة) وكثير من الكتب النّقدية القديمة الأخرى تطرح قضايا شعرية لا تقل (حداثة) في رؤيتها عما تطرحه الشّعريات الحديثة، إن لم أقل القضايا نفسها يعاد طرحها. ويعود السّبب في ذلك ــــ في أغلب الظّنّ ــــ إلى كون الشّعر واحدا في جوهره، وميزته الأساسية: الحرّية الواسعة في استعمال اللّغة، ومثل هذه الحقيقة لم تكن خافية

على النّقاد على اختلاف الأزمنة والأمكنة واللّغات والثّقافات، ومن ثمّ ليس من المستغرب أن نجد أصداءً للنّظرية الحديثة في الشّعرية العربية القديمة.

– إذا كان الشّعر مركز الأدب التّخيلي ــــــــــ لاعتماده أساسا على الخيال ــــــــــ، وأنّ الصّورة هي وسيلة هذا الخيال، فإنّ الشّعر لا يكون شعرا إلّا بالصّورة؛ فالصّورة هي البنية المركزية للشّعر، ووسيلته وروحه، وجوهره وجسده. إنّها مقياس للموهبة الشّعرية والشّاعرية الفذّة، إنّها الشّكل الذي يجلّى فيه عبقرية الشّاعر وتجربته، ولذلك حظي مصطلح (الصّورة الشّعرية) باهتمام النّقاد والدّارسين المحدثين، وهذا الاهتمام لا ينفك يتزايد باستمرار.

– إن الشّاعر وهو يتّخذ من الصّورة الشّعرية وسيلة للتّعبير عن تجربته، وتجسيد أفكاره وعواطفه وإيصالها إلى النّاس، إنّما يعمد إلى تجسيد ما هو تجريدي معنوي، وإعطائه شكلا حسّيا ملموسا إنّه في عمله هذا يوضح الصّور والأفكار والمثل بطريقة عينية، فيضع تحت أنظارنا ما يظن أنّه يراه. وهو بذلك يعيد خلق الواقع من جديد وبصورة جديدة غير مألوفة قد تفوق الواقع نفسه جمالا وتأثيرا، عن طريق توظيف لغة مجازية قائمة على الانزياح والعدول والمفارقة. أي بوساطة استخدام بعض الأشكال البلاغية كالاستعارة والتّشبيه، والكناية، والمجاز المرسل.

– تحتل الاستعارة مكانة رفيعة في حقل الدّراسات الحديثة، فلقد حظيت باهتمام الفلاسفة والمناطقة، والبلاغيين، والنّقاد على اختلاف مشاربهم، واللّسانيين: علماء دلالة وسيميائية وبرغماتية وتركيب. واعتبرت الانزياح الأوّل والأحسن على الإطلاق؛ لأنّها وسيلة قوية في التّعبير عن المكنونات، كما إنّها تنفرد عن باقي المجازات بالحيوية، والوضوح، والاختصار والمرونة والتّزيين، وتحقيق قدر كبير من الدّهشة والإغراب والمتعة والإعجاب. ومن ثمّ هي أسلوب لا يمكن الاستغناء عنه أو تجنّبه في بناء التّجربة الشّعرية، بل وأكثر من هذا؛ إنّها ــــــــــ أي الاستعارة ــــــــــ ليست ظاهرة لغوية فحسب، ولكنّها أيضا مبدأ للتّفكير والعمل. وعلى هذا الأساس نظر المحدثون إليها على أنّها أعظم أساليب الكلام وأرقاها. وفي المقابل نظر إلى كلّ من التّشبيه والكناية والمجاز المرسل على أنّها مجازات أقلّ ثراءً، وأقلّ قوّة وإثارة للانتباه من الاستعارة.

– ميّز النّقاد المحدثون بين نوعين من الصّور: صور حيّة وصور ميّتة. أما الأولى فهي الصّور الأدبية بالدّرجة الأولى، وتمتاز بالجدّة والابتكار والتّفرد، أي خاصة. أما الثّانية، فهي كانت حين

ظهورها حيّة، ولكن كثرة تداولها واستعمالها أفقدها جماليتها، ونهب منها خصوصيتها، لتغدو صورا ميّتة لا قيمة فنّية لها. على أنّ الاستعمال ليس وحده من يقتل الصّور؛ فالتّقارب بين طرفي الصّورة أيضا يفعل ذلك، مما يعني أنّ تباعد الطّرفين شرط ضروري وأساس لوجود أيّ صورة أدبية.

– لقد أولى النّقاد العرب القدامى الصّورة الشّعرية أهمّية كبيرة، وقدّموا جهودهم في هذا الصّدد، وإن لم ينهضوا بمفهوم الصّورة في المجال الاصطلاحي الدّقيق، ولكنّهم حصروا أشكال هذه الصّورة في التّشبيه والاستعارة والكناية والمجاز المرسل، أي أنّ الصّورة عندهم كانت تحسينا بلاغيا بيانيا، ولم تتعدّى ذلك لتشمل الصّور الذّهنية والنّفسية.

– استحسن النّقاد القدامى الشّعر المبني على معطيات الحواس المباشرة، فلقد عدّوا هذه الأخيرة مادة للشّعر، ومن ثمّ استهجنوا ما ابتعد بنا عنها، حيث إنّه لما كانت أكثر صور الشّعراء السّابقين ولاسيما الجاهليين تتّصف بالحسّية، قريبة من الواقع، غير موغلة في التّخييل، فقد صارت ذائقة النّقاد القدامى غير راغبة في الصّور الغامضة أو البعيدة التي تحتاج على إعمال العقل وطول التّأمل.

– تواضع النّقاد القدامى على عدّ التّشبيه مقوّما رئيسا من مقومات الشّعرية العربية، ويرجع ذلك لكثرة ظهوره عند المبرزين من شعراء الجاهلية كامرئ القيس من جهة، ولتحقيقه نسبة عالية من الوضوح، كونه لا يداخل بين الطّرفين المقارنين، ويحترم الحدود الفاصلة بينهما من جهة ثانية. أما الاستعارة، فقد نظر إليها هؤلاء نظرة ريب واحتراز ذلك أنّها لا تحافظ على التّمايز والانفصال بين طرفيها، ولا تنفر من التّداخل والاختلاف بينهما، ومن ثمّ تعبث بصفة الوضوح الأثيرة. وبناء على هذا لم تدرج ضمن عناصر عمود الشّعر.

– اهتم القاضي الجرجاني في كتابه بدراسة الصّورة الشّعرية، فعلى الرّغم من أنّه لم يخصّص لها جزءا كبيرا ـــــــــ كما فعل في قضية السّرقات الشّعرية ـــــــــ إلاّ أنّ آراءه في هذا الشّأن لها وزن ثقيل في النّقد العربي القديم؛ فلقد استطاع أن يتمثّل أفكار سابقيه بحذق وذكاء، ويصوغ نظرية كاملة متكاملة تلخّص وتجسّد موقف جمهور النّقاد والبلاغيين العرب القدامى من التّشبيه والاستعارة؛ حيث جعل الأوّل ركنا أساسيا في بناء القصيدة العربية، ووصف الثّانية بأنّها مقوّم جمالي في الشّعر، ولكنه تطلّب فيها ـــــــــ على غرار سابقيه ـــــــــ أن تكون قريبة غير بعيدة، ولا مرتبطة بإحالات معينة تسهم في غموضها. أي أنّه

يميل إلى أن تكون الاستعارة على وجه صحيح من المناسبة بين المستعار منه والمستعار لــه، وعلى طرف من الشّبه والمقاربة قريب من العقل.

– إن إشارة القاضي الجرجاني إلى نوعي الصّورة: عامي مبتذل ومختص مخترع، ما هي في حقيقة الأمر إلّا حديث مبكّر عما أسماه فونتانيي البلاغي الكلاسيكي الفرنسي بـــ(صور الاستعمال) و(صور الابتداع)، وما أسماه المحدثون بـــ(الصور الحيّة) و(الصور الميّتة).

– إن كثيرا من الحقائق الخاصة بالنّص الشّعري قد وعاها وأدركها وحلّلها كثير من النّقاد والبلاغيين العرب القدامى على وجه العموم، والقاضي الجرجاني على وجه الخصوص. وما بإمكان النّقد الحديث، على الرّغم من اتّساعه وشموليته وتبلور هذه الحقائق والقضايا والنّظرات والأفكار المتعلّقة بها، أن يظهر أو يوحي بقصورهم في إدراكها، وإن اختلف هذا الإدراك واختلفت أبعاده بين الحاضر والماضي، واختلفت طبيعة المعالجة. إلّا أنّه يمكن القول بكلّ ثقة واطمئنان وموضوعية، ومن غير صلف ولا ادّعاء إن النّقاد المحدثين قد تحدّثوا عنها وناقشوا كثيرا من جوانبها وكأنّهم اطّلعوا على ما كتبه نقادنا العرب، ولاسيما ما كتبه القاضي الجرجاني في كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه)، وإن كانوا في الواقع لم يفعلوا ذلك.

قائمة المصادر والمراجع

I- القرآن الكريم

II- المصادر:

1- الآمدي- أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحي:- الموازنة، تحقيق محمد محي الدّين عبد الحميد، دار المسيرة، بيروت 1363ه/ 1944م.

- الموازنة، تحقيق السّيّد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة 1965م.

2- ابن الأثير- ضياء الدِّين: المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، ج1+ج2، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنّشر، القاهرة د ت.

3- الأزهري- أبو منصور محمد: تهذيب اللغة، ج1، تحقيق عبد السلام هارون ومحمد علي النجار، دار القومية العربية للطباعة، مصر 1964م.

4- الأصمعي- عبد الملك بن قريب: فحولة الشعراء، تحقيق المستشرق تشارلس تورّي، تقديم صلاح الدِّين المنجد، دار الكتاب الجديد، ط 2، بيروت 1400هـ/ 1980م.

5- التّوحيدي- أبو حيان بن محمد بن العباس: الإمتاع والمؤانسة، ج2، تحقيق خليل منصور، دار الكتب العلمية، بيروت د ت.

6- ثعلب- أبو العباس أحمد: قواعد الشِّعر، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة 1996م.

7- الجاحظ- أبو عثمان عمرو بن بحر: - البيان والتّبيين، ج1+ ج2، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، ط1، بيروت 1948م

- الحيوان، ج1+ج2+ج3+ج4+ج6، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط 2، مصر 1385هـ/ 1965م.

8- الجرجاني- عبد القاهر: - أسرار البلاغة في علوم البيان، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة 1991م.

- دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت 1982م.

9- الجرجاني- علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ط 4، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت 1966م.

10- الجمحي- محمد بن سلام: طبقات فحول الشعراء، ج1، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، ط1، القاهرة 1974م.

11- ابن جني- أبو الفتح عثمان: الخصائص، ج2+ج3، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، ط 2، بيروت د ت.

12- الحاتمي- محمد بن الحسن بن المظفر: حلية المحاضرة في صناعة الشعر، ج2، تحقيق جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، بغداد 1979م.

13- الحموي- أبو عبد الله ياقوت عبد الله: معجم الأدباء أو إرشاد الأديب إلى معرفة الأديب، م 4، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 1991م.

14- الخفاجي- أبو محمد عبد الله بن سعيد بن سنان: سر الفصاحة، تحقيق داود غطاشة الشوابكة، دار الفكر، ط1، عَمان 1427هـ/ 2006م.

15- ابن خلدون- عبد الرحمن بن محمد: المقدمة، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت 1422هـ/ 2001م.

16- ابن رشيق القيرواني- أبو علي الحسن: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1+ج2، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، بيروت 1981م.

17- الزّبيدي- السيد محمد مرتضي الحسيني: تاج العروس من جواهر القاموس، ج3، دار صادر، ط1، بيروت 1306ه.

18- السّيوطي- عبد الرّحمن جلال الدِّين: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ج1+ج2، تحقيق محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الجيل، بيروت د ت.

19- ابن طباطبا العلوي- محمد بن أحمد: عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، ط 3، الإسكندرية د ت.

20- العسكري- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل: الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت 1989م.

21- ابن قتيبة- عبد الله بن مسلم: - تأويل مشكل القرآن، تحقيق أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة 1373ه/ 1954م.

- الشعر والشعراء، ج1، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الحديث، ط2، القاهرة 1998م.

22- قدامة بن جعفر- أبو الفرج: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع، ط3، القاهرة 1978م.

23- القُرشي- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق محمد علي البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر التوزيع، القاهرة د ت.

24- المبرد- أبو العباس محمد بن يزيد: الكامل في اللغة والأدب، ج1+ج3، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط 3، القاهرة 1417هـ/ 1997م.

25- المرتضي- الشّريف علي بن الحسين: أمالي المرتضي، ج1، تحقيق محمد بدر الدين النعساني الحلبي، مطبعة السعادة، ط 1، مصر 1325هـ/ 1907م.

26- المرزباني- أبو عبيد الله محمد: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق محمد علي البجاوي، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة 1965م.

27- المرزوقي- أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن: شرح ديوان الحماسة، ج1، تحقيق غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت 1424هـ/ 2003م.

28- ابن منظور- جمال الدين أبي الفضل: لسان العرب، م3+م4+م7+م9+م10، تحقيق عامر أحمد أحمد حيدر، مراجعة عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 2003م.

29- النهشلي القيرواني- عبد الكريم: الممتع في صنعة الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية د ت.

30- ابن وهب- إسحاق بن إبراهيم: البرهان في وجوه البيان، تحقيق وتقديم حفني شرف، مطبعة الرسالة، القاهرة 1969م.

III- المراجع:

31- إبراهيم- طه أحمد: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة، ط1، دمشق 1937م.

32- أدونيس- علي أحمد سعيد: - الثابت والمتحول: بحث في الإتباع والإبداع عند العرب/ تأصيل الأصول، ج1، دار عودة، ط4، بيروت 1980م.

- الشعرية العربية، دار الآداب، ط1، بيروت 1985م.

33- إسماعيل- عز الدّين: الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة 1412هـ/ 1992م.

34- البستاني- صبحي: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية: الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، بيروت 1986م.

35- البطل- علي: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، بيروت 1983م.

36- بنيس- محمد: الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته/ الشعر المعاصر، ج3، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 1990م.

37- حمودة- عبد العزيز: المرايا المقعرة: نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 272، الكويت 2001م.

38- أبو ديب- كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ش م م، ط1، بيروت 1987م.

39- الرّويلي- ميجان: قضايا نقدية ما بعد البنيوية، النادي الأدبي، الرياض 1996م.

40- الزّعبي- أحمد: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط2، الأردن 2000م.

41- الزّيدي- توفيق: مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، منشورات عيون المقالات، ط2، الدار البيضاء 1987م.

42- السّد- نور الدين: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر 1997م.

43- السّعدني- مصطفى يس: - تأويل الإسلوب: قراءات حديثة في النقد القديم، منشأة المعارف، الإسكندرية 1991م.

- العدول: أسلوب تراثي في نقد الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية 1409ه.

- في التناص الشعري، منشأة المعارف، الإسكندرية 2005م.

44- السّمرة- محمود: القاضي الجرجاني: الأديب والناقد، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، بيروت 1979م.

45- سلطان- منير: التّضمين والتّناص: وصف رسالة الغفران للعالم الآخر(أنموذجا)، منشأة المعارف، الإسكندرية 2004م.

46- سلّام- محمد زغلول: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى آخر القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف، ط3، الإسكندرية 1996م.

47- شتوان- بوجمعة: بلاغة النقد وعلم الشعر في التراث النقدي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو- الجزائر د ت.

48- الشّايب- أحمد: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط10، القاهرة 1999م.

49- صبحي- محي الدين: نظرية الشعر العربي من خلال نقد المتنبي في القرن الرابع الهجري، الدار العربية للكتاب، ط1، دمشق 1981م.

50- صبرة- أحمد: شرح المرزوقي: النظرية والإجراءات، دار المعرفة الجامعية، ط1، الإسكندرية 2000م.

51- الصّائغ- عبد الإله: الخطاب الجاهلي الإبداعي والصورة الفنية: القدامة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/ بيروت 1997م.

52- الصّاوي- أحمد عبد السّيِّد:- فن الاستعارة: دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي، الهيئة العامة للكتاب، الإسكندرية 1979م.

- مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين، منشأة المعارف، الإسكندرية 1988م.

53- صمّود- حمادي: التفكير البلاغي عند العرب: أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، منشورات كلية الآداب منوبة، ط2، تونس 1994م.

54- ضيف- شوقي: البلاغة: تطور وتاريخ، دار المعارف، ط 2، القاهرة د ت.

55- طبانة- بدوي: السرقات الأدبية: دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، دار الثقافة، ط3، بيروت 1974م.

56- عامر- فتحي أحمد: من قضايا التراث العربي: الشعر والشاعر، منشأة المعارف، الإسكندرية 1991م.

57- عبّاس- إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط2، عَمان 1993م.

58- عبد الحفيظ- عبد السلام: نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي، دار الفكر العربي، القاهرة 1987م.

59- العجيمي- محمد النّاصر: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع/ كلية الآداب والعلوم الإنسانية- سوسة، ط1، تونس 1988م.

60- عزّام- محمد: النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق 2001م.

61- العشماوي- محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت د ت.

62- عصفور- جابر: - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، ط1، القاهرة 1973م.

- مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، مصر 1995م.

63- العمري- محمد: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء/ بيروت 2005م.

64- العيد- يمنى: في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1987م.

65- الغذامي- عبد الله محمد: - ثقافة الأسئلة: مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، ط2، الكويت/ مصر 1993م.

- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، مصر 1998م.

66- غنيمي هلال- محمد: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، ط3، مصر د ت.

67- فخر الدِّين- جودت: القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثـامن الهجـري، دار الآداب، ط1، بيروت 1984م.

68- فضل- السّيد: تراثنا النقدي: دراسة في كتاب الوسـاطة للقاضـي الجرجـاني، منشـأة المعارف، الإسكندرية د ت.

69- فضل- صلاح: - بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الـوطني للثقافـة والفنون والآداب، العدد 164، الكويت 1992م.

- نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار/دار عالم المعرفة للنشر والتوزيع، القاهرة 1992م.

70- فيدوح- عبد القادر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشـر والتوزيـع، عَمان 1998م.

71- قصبجي- عصام: نظرية المحاكاة في النقد العربي: بين النظرية والتطبيق، دار التقدم/دار القلم، حلب 1980م.

72- المرتجي- أنور: سيميائية النص الأدبي، مطابع أفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1987م.

73- مطلوب- أحمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورهـا، مطبوعـات المجمـع العلمـي العراقي، بغداد 1984م/ 1403ه.

74- المعتوق- أحمد محمد: اللغة العليا: دراسات نقدية في لغة الشعر، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/ بيروت 2006م.

75- مفتاح- محمد: تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء/ بيروت 1992م.

76- مندور- محمد: النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيـع، ط2، مصر 1996م.

77- موافي- عثمان: من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعيـة، ط4، الإسكندرية 1999م.

78- الميلود- عثماني: شعرية تودوروف، عيون المقالات، ط1، الدار البيضاء 1990.

79- ناجي- مجيد عبد الحميد: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، ط1، لبنان 1984م.

80- ناصف- مصطفى: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت دت.

81- ناظم- حسن: مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/ بيروت 1994م.

82- هدارة- محمد مصطفى: مشكلة السرقات في النقد العربي، المكتب الإسلامي، ط3، بيروت/ دمشق 1981م.

83- الولي- محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/ بيروت .1990

84- ويس- أحمد محمد: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002م.

85- يقطين- سعيد: - انفتاح النص الروائي: النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء/ بيروت 2001م.

- الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 2006م.

- من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/ بيروت 2005م.

IV- الكتب المترجمة:

86- إخنباوم- بوريس: نظرية المنهج الشكلي ضمن كتاب (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، بيروت/ الرباط 1982م.

87- أرسطوطاليس: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الثقافة، ط2، بيروت 1973م.

88- إيكو- أمبرتو: السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت 2005م.

89- بارت- رولان: لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضـري، ط1، حلب 1992م.

90- تودوروف- تزفيتان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 1987م.

91- جاكوبسون- رومان: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 1988م.

92- جينيت- جيرار: مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1986م.

93- ريتشاردز- إيفور أرمسترونغ: - العلم والشعر، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مراجعة سهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة 2005م.

- مبادئ النقد الأدبي، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة 2005م.

94- سلدن- رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1998م.

95- ابن الشيخ- جمال الدِّين: الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 1996م.

96- كريستيفا- جوليا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء 1997م.

97- كوين- جون: النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، دار غريب، ط4، القاهرة 2000م.

98- لانسون- غوستاف: منهج البحث في الأدب واللغة، ترجمة محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، مصر 1996م.

99- لايكوف- جورج وجونسون- مارك: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد الحميد جحفة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 1996م.

100- مورو- فرانسوا: البلاغة: المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة محمد الولي وعائشة جرير، أفريقيا الشرق، ط2، الدار البيضاء/ بيروت 2003م.

101- ميشونيك- هنري: راهن الشعرية، ترجمة عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، ط3، الجزائر العاصمة 2003م.

٧- المجلات:

102- بارت- رولان: نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد3، بيروت 1988م.

103- بركة- بسام: التحليل الدلالي للصور البيانية عند ميشال لوغوارن، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 48، 49، مركز الإنماء القومي، بيروت/ باريس 1988م.

104- ترو- عبد الوهاب: تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد60، 61، مركز الإنماء القومي، بيروت/ باريس 1989م.

105- حافظ- صبري: التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، العدد2، دار قرطبة، الدار البيضاء 1986م.

106- ريكور- بول: النص والتأويل، ترجمة منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد3، بيروت1988م.

107- صفوان- مصطفى: الجديد في علوم البلاغة، مجلة فصول في اللغة والأدب، المجلد4، العدد3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر أفريل/ماي/جوان 1984م.

108- عبد البديع- لطفي: دراما المجاز، مجلة فصول في اللغة والأدب، المجلد السادس، العدد الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر يناير/ فبراير/ مارس 1986م.

109- القمري- بشير: مفهوم التناص بين "الأصل" والامتداد: حالة الرواية مدخل نظري، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد60، 61، مركز الإنماء القومي، بيروت/ باريس 1989م.

110- منور- أحمد: مفهوم الخطاب الشعري عند رومان جاكبسون من خلال كتابه "مقالات في الألسنية العامة"، مجلة اللغة والأدب، العدد 2، جامعة الجزائر، الجزائر العاصمة 1994م.

VI- الرّسائل الجامعية:

111- درواش- مصطفى: مصطلح الطبع والصنعة: مقارنة تحليلية ورؤية نقدية في المنهج والأصول، أطروحة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر 2004م.

112- سلام- سعيد: التناص التراثي في الرواية الجزائرية، أطروحة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر 1998م.

VII- الكتب باللّغة الأجنبية:

113 - BARTHES- Roland: S-Z, édition Seuil, Paris 1970.

114 – FONTANIER- Pierre: Les figures du discours, édition Flammarion, Paris 1977.

115 – JACKOBSON- Roman: Deux aspects du language et deux types d'aphasies dans (Essais de linguistique générale), édition de Minuit, Paris 1963.

116 – JENNY- Laurent: La stratégie de la forme, Revue (Poétique), N° 27, édition Seuil, Paris 1976.

117 – KRISTIVA- Julia: Le texte du roman: Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle, Mouton publichers, The Hague, Paris-New york 1970.

118 – LE GUERN- Michel: Sémantique de la métaphore et de la métonymie, édition Larousse, Paris 1973.

119 – MESCHONNIC- Henri: Pour la poétique, collection Le chemin, éditions Gallimard, Paris 1970.

120 - TODOROV- Tzvetan: - Les catégories du récit littéraire, revue (COMMUNICATION), N°08, Collection POINT, édition Seuil, Paris 1981.

- Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique, POETIQUE, édition du Seuil, Paris1981.